PAOLO RAFF. TROJANO

LA STORIA
COME SCIENZA SOCIALE

...ὡς μόνῳ ἂν τῷ σοφῷ πρέποι ἱστορίαν συγγράφειν.

Ant. Stor. Gr.

PROLEGOMENI

NAPOLI
LUIGI PIERRO, EDITORE
PIAZZA DANTE, 76
1898

NAPOLI — Stab. Tipografico Pierro e Veraldi

Al lettore

Il libro, di cui questo è il primo volume, vorrebbe essere una *critica*, una *logica* e una *fisica* della storia.

Come *critica* e come *logica* della storia (in senso subbiettivo), esso tenterà determinare la natura, l'obbietto e l'ambito della storia, la possibilità, le condizioni e il valore del sapere storico, il metodo e il posto della storia fra le scienze sociali.

Come *fisica* della storia (questa volta in senso obbiettivo), analizzati e distinti i fatti storici, ricercherà le cause naturali di essi; intendendosi per cause naturali, non le extra-umane soltanto, ma anche e sopratutto quelle derivanti dalla natura propria dell' uomo e della società; le quali seguono, non meno delle altre, un corso naturale, e però costituiscono la vera fisica umana.

Ed ora qualche parola intorno al presente volume.

Esso tratta esclusivamente de' rapporti fra la storia e l' arte con certa larghezza, che è sperabile non sembri soverchia almeno a quelli che non si persuaderanno delle conclusioni. L' autore aveva il dovere, prima d' arrischiare una costituzione scientifica della storia, di combattere, come poteva meglio, il concetto che la storia sia essenzialmente un' opera d' arte. Il quale concetto, vero peccato originale della storia, tradottosi, colla tenacia e colla sicurezza d' un pregiudizio inveterato, per tutte, quasi, le generazioni degli storici, s' è, alla fine, così organizzato nel cervello, da rimanere il più delle volte, nella pratica, signore della mente anche di chi, in teoria, lo ha combattuto. Invincibile prepotenza delle attività estetiche!

Nel discutere le questioni attinenti all'arte, l'autore, è bene dirlo subito, s'è valso de' principii estetici più generalmente accettati o più persuasivi; chè qualunque novità di dottrina, non veramente necessaria, avrebbe distolto il pensiero dall' argomento principale o ingenerato diffidenza. Dove però egli s'è allontanato alquanto dal comun modo di pensare, è nel trattare de' sentimenti estetici e storici.

La divisione fatta negli ultimi tempi de' sentimenti in *reali* e *ideali* (estetici), dovrebbe, se qui è stato colto il vero, esser integrata con un terzo membro, fin qui inavvertito, i sentimenti che si possono denominare *reali-ideali*, i quali si dimostrano sentimenti derivanti dall'apprensione e comprensione de' fatti storici, e che l'analisi psicologica ha trovato irreducibili così ai reali come agl'ideali, benchè di entrambe le specie partecipi.

Napoli, giugno, 1897.

INDICE ANALITICO

II.

III.

IV.

XII.

XV.

XVI.

CORREZIONI

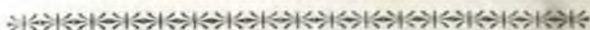
A pag. 64, riga 14, invece di *emozioni estetiche*, si legga: *emozioni affini alle estetiche.*

A pag. 192, riga 6, invece di *fondono* si legga *fondano.*
» » » » 18 » » *di* » » *da*

Altri piccoli errori il cortese lettore li corregga da sè.

...... ist der historische Bericht kein Kunstschönes; denn sein Zweck ist nicht der, ästhetisch genossen zu werden, sondern historische Wahreit festzustellen und mitzutheilen, und zwar Wahreit in realistischen Sinne, welche jede Idealisirung ausschliesst.

HARTMANN, *Philosophie des Schönen*, p. 516.



La sfera dello scibile, che più ha avuto cultori, ma di cui restano tuttora indeterminati il carattere e il metodo, è senza dubbio la storia. Nè si può dire che, a definirli, non si siano adoperati, in ogni tempo, intelletti di prim' ordine: storici, critici, filosofi. Le ricerche rimontano all'antichità greca: e dal Rinascimento ai giorni nostri non è quasi passato anno, che non sia apparso un libro istoriomatico, dove il concetto della storia sia stato in varie guise escusso e tormentato *. Aristotele, Bacone, Kant, Schelling, Schopenhauer, Spencer e altri molti, uguali o poco inferiori ad essi, sono tra quelli che hanno stimato degno della loro riflessione il problema della

* Vedi l' *Appendice bibliografica* in fine del volume.

natura e del significato della storia. Oggi questo problema si ripresenta tanto più imperioso, quanto più necessario è considerato lo studio positivo dei fatti umani, e quanto più incerta è la costituzione materiale e formale della storia, più disputati il suo ufficio e il suo posto nell'ordinamento dello scibile. Perchè, mentre tutti fanno onore alla storia, e, in ogni occasione, bella mostra dell'esperienza e delle conoscenze che da essa hanno derivate, non tutti poi consentono di considerarla come scienza, e scienza indipendente, dello sviluppo delle società e degli stati. Gli uni la considerano come opera essenzialmente d'arte, fonte inesauribile di diletto, e arrivano a trovare analogie fra le varie forme di storia e quelle dell'arte; altri come miniera ricchissima di materiali per la base o il puntello di dottrine morali e politiche; altri ancora come una specie di filosofia per esempii, atta a formare la coscienza di cittadino e di uomo; come una specie di tribunale del mondo, salutevole conforto ai buoni, spavento ai malvagi; o anche soltanto, quasi divino poema, come la più splendida rappresentazione della provvidenza e della gloria di Dio in terra. Così, or alla storia si attribuisce un fine estetico, or anche pratico e persino teologico.

non sempre un fine principalmente conoscitivo, e assai di rado esclusivamente conoscitivo. Ma quelli stessi che sanno distinguere la storia dalle opere artistiche, educative e morali — o la considerano come un' opera d' ingegno irreducibile del pari alla scienza propriamente detta e all' arte, o, se la credono una scienza, non s' accordano, nè intorno al posto da assegnarle, nè al modo di costituirla. Qui accade di vederla allogata accanto alla storia naturale; lì accanto alla geografia o alla geologia; altrove, fra le scienze dello spirito, insieme con la sociologia, la statistica, la politica, ecc.; ed ora per fondarla scientificamente si ricorre alle scienze naturali, ora alle scienze morali, ora alla psicologia; e mentre poco fa il suo carattere scientifico pareva riducibile a quello delle scienze naturali, siamo ora al punto che le scienze storiche, col loro carattere *idiografico*, sembrano nettamente distinte appunto dalle naturali che son dette *nomotetiche*. Tutto questo è dunque toccato alla storia, come se non avesse, essa sola, una natura specifica, e dipendesse dall'arbitrio o dal gusto degli scrittori mutarla d' un tratto di sostanza e di modi. Il più curioso certamente è vedere come letterati e filologi, sia pure di gran talento, che non hanno mai

ricercato gli organi e le funzioni della vita sociale, mai i motivi e la direzione del dinamismo storico; che della interdipendenza degli elementi della cultura non hanno alcuna idea bastevole ed esatta, e pòca o nessuna familiarità colla psicologia, coll'economia politica, colla statistica, colla giurisprudenza e in generale colle scienze sociali e politiche, essi proprio, credano, ahimè! in buona fede, di poter valutare appieno le opere storiche, che pure hanno per obbietto la società umana e la cultura, ne' loro elementi cooperanti e nel loro sviluppo. Ed eccoti critici siffatti attribuire l' immortalità e l' autorità di maestro a tale storico, cui i sociologi negherebbero ogni serietà, e, viceversa, ricerche audaci nei visceri della società, irte di cifre, d'analisi, d'induzioni, lodate da sociologi, porle da canto con cura schifiltosa, come non appartenenti *al genere storico.* Intanto, questa indeterminatezza teorica non poteva non avere i suoi tristi effetti pratici. La storia, costretta da un ordinamento degli studi superiori, che è una vera disorganizzazione del sapere, a peregrinare per le cattedre di eloquenza, di filologia e di giurisprudenza, or pomposa e vana, or eruditamente micrologica, or leguleia e nulla più, non ha mai potuto raggiungere quella perfetta integrazione ed

autonomia, quell'estensione e complessità di vedute, di che la sua natura la faceva degna. Pur troppo, i frutti che essa ha dati non corrispondono alla fatica che intorno ad essa si è spesa; e non è senza motivo che l'esaltazione clamorosa che ancora se ne fa da chi non pare abbia sentore delle vecchie e delle nuove obbiezioni, non trovi più eco da per tutto, e una nuova forma di *pirronismo* storico si vada facendo strada nelle menti di molti che pur sentono il bisogno di dilargare il campo della loro esperienza oltre i confini del presente, e minacci di abbandonar il sapere storico agli spiriti curiosi e leggieri, ai collettori di notizie peregrine e d'aneddoti. Così un secolo, in cui la ricerca storica è stata il lavorio più assiduo e più fervido del pensiero, da raggiungere in qualche momento il fanatismo umanistico del Rinascimento; in cui si sono scrutati e perscrutati gli archivii pubblici e privati come ripostigli di tesori nascosti; si è perduta la luce degli occhi, o si è spesa la vita, a decifrare caratteri illegibili o inintelligibili; si sono tormentate, sillaba per sillaba, tutte le parole delle lingue morte, per farne sprizzare una scintilla del pensiero che fu; profanate le tombe, che il tempo aveva rispettate, e disotterrate città sepolte, per cercarvi un lembo,

una reliquia, un vestigio del passato; un secolo, in cui la concezione genetico-evolutiva, cioè concezione storica, della realtà, passando dalle scienze dei fatti umani a quelle della natura, le ha tutte penetrate e trasformate da cima a fondo, dischiudendo un nuovo mondo di verità e di problemi; un secolo, adunque, che a ragione poteva essere ed era stato battezzato per storico, parrebbe destinato, presso alla sua fine, a pronunziare, coll'amarezza della delusione, appunto contro la storia, una definitiva condanna. — Ma è egli ciò inevitabile? è proprio vero, che per la storia non ci sia più alcuna via di salvazione, che non si possa, cioè strapparla al fato, per sì lungo tempo toccatole, di essere il giuoco dei raccontatori e la delizia degli eruditi, la bigoncia del retore e il pulpito del moralista? che non possa cessare d'esser ἀμέθοδος ὕλη, come la chiamava con dispregio Sesto Empirico *, senza abbandonarsi nelle braccia compiacenti dell' arte, non esser utile che facendosi maestra della vita, nè diventare una scienza che cessando d'essere storia?

Queste ed altre sono le ragioni e i dubbi, che ci hanno indotto a fare ancora una volta obbietto

* Advers. math., I, 12 (Op. p. 268 sq. Lipsiae, 1718).

di studio la storia, e riproporre prima il problema della natura di essa e, dopo, tutti quegli altri che più da vicino concernano questa immensa sfera dello scibile.

I termini, ond' è generalmente formulato quel problema, che, com'è il primo in cui s'incontra la riflessione istoriomatica, così è anche il fondamentale, da cui dipende ogni ulteriore ricerca, sono compresi nelle domande: la storia è arte o scienza? ovvero nè arte nè scienza, ma una terza sfera indipendente dello scibile? E poi: può e deve la storia proporsi scopi pratici, morali o educativi?

Noi, senza disconoscere la natura propria e complessa della storia, crediamo che in essa il momento essenziale e preponderante sia lo scientifico, e propriamente il teoretico, e che sia però possibile costituirla come scienza teoretica. Ma questa non può essere, ora, che un' affermazione provvisoria, destinata a ricomparire come risultato delle nostre ricerche. E però, a prepararci il terreno per la dimostrazione positiva del nostro concetto, per l' attuazione del nostro disegno, a sgombrarlo da pregiudizii inveterati, ci conviene cominciare dall'esame dei rapporti fra la storia e l'arte e poi fra la storia la morale e l' educazione. Solo se parrà

vero, che la storia non è essenzialmente un'opera d'arte, nè un mezzo di educazione morale, e, poi, che essa non è altro sostanzialmente dalla scienza, sarà per avventura possibile costituirla scientificamente.

I.

Ma prima d'addentrarci nell'esame propostoci, ci par necessario far subito due dichiarazioni. L'una è che, ponendoci il problema se la storia sia un'opera d'arte, è proprio della storia che intendiamo parlare, non d'una qualsivoglia filosofia o scienza della storia; vale a dire, intendiamo parlare di quell'opera d'ingegno, che serve a indagare (ἱστορεῖν) e accertare i singoli fatti sociali e le loro cause, e rappresentarli, ciò che generalmente si chiama storia; e non già di quella scienza, che s'adopera a ricercare le cause e le leggi dell'universo movimento storico, la sua finalità, e, conforme a questo fine, il significato umano, divino o cosmico dei fatti più importanti. È necessaria questa dichiarazione, perchè è quasi certo, mentre voi intendete definire in dato modo la storia, sentirvi spiattellare in faccia da qualche interlocutore, con un sorriso tra l'ironico ed il

soddisfatto, esclamazioni come queste: Ah! voi parlate della scienza della storia; ma io parlo, invece, della storia: voi pensate ai filosofi, io penso ai grandi storici. L'altra dichiarazione, che dovrebbe servire una buona volta a mettere nella sua via la ricerca, e ad evitare ogni altro equivoco, è la seguente. La questione se la storia è un'arte, non può aver per noi significato retrospettivo o storico, come se volessimo indagare qual concetto della storia si sia avuto nel passato o s'abbia tuttora da moltissimi storici e teorici della storia. Essa, invece, è una questione che va esaminata con intelletto critico, ed equivale a quest'altra: dato lo stato presente della coltura, le esigenze della nostra mente e i progressi fatti, nello stesso indirizzo, dall'istoriomatia, possiamo noi ritenere che la storia sia essenzialmente un'opera d'arte, e che spetti propriamente a letterati ed artisti trattarla? Non che l'esempio dei grandi storici del passato, le tradizioni dei secoli non debbano avere per noi alcun peso; l'abbiano anzi e grande; ma non sì che quell'esempio, come pretendeva un gesuita del secolo XVII *, sia una ragione superiore a tutto ciò che si addur-

* Le Moyne, *De l'Histoire*, pag. 72. Paris, 1670.

rebbe sia per contraddirla, sia anche per confermarla; non sì, vogliamo dire, che il fatto, ciò che comunemente è stato fatto o si fa, e che nelle cose umane può solo essere indizio del fattibile, sia, invece, come la legge del fattibile o lo stesso fattibile *. Tanto meno, poi, ci è lecito affidarci ciecamente al fatto, quanto più il fatto stesso degli scritti storici ci presenta varietà grandi di forme. Giacchè abbiamo storie epiche e storie prammatiche; narrazioni brillanti e indagini critiche; aride cronache e prati fioriti; nudi commentari e storie in paludamento retorico; storie che procedono con pesantezza curiale e storie che s'allietano negli aneddoti e nelle piacevolezze; mirabili dipinture alla Gualtiero Scott e fredde notomie sociali ed interpretazioni economiche. Ora, come si può, dinanzi a tanta varietà, restare indifferenti, e affidarsi ciecamente all'uno o all'altro modello, a quello, per es., più artistico o all'altro più scientifico? È necessario, pertanto, che la scelta segua l'esame; e l'esame va fatto obbiettivamente, interrogando la cosa stessa,

* Per una maggiore determinazione di questo pensiero, cfr. la mia *Classificazione delle scienze in generale e sociali e politiche in particolare*, p. 24 sg., Napoli, 1895.

sia nelle sue storiche apparizioni, che nelle esigenze dell' intelletto moderno. Il che non è ricerca meno obbiettiva. Giacchè nel mondo della natura, dove costitutore e legislatore non è l' intelletto umano, è necessario attenersi al fatto, quale ci si presenta nei lenti stadi della sua inconscia evoluzione; ma nel mondo delle produzioni umane, dove l' evoluzione delle forme è più rapida e cosciente, e in gran parte anche discussa e deliberata, l' intelletto appunto va interrogato, non solo ne' suoi storici prodotti, ma soprattutto nelle ultime sue esigenze. Se così non fosse, nessun progresso sarebbe mai stato possibile nè nell' istoriografia, nè in altro; chè tutto deve appunto il suo miglioramento alla critica del passato ed alla concezione ed elaborazione del nuovo. Se, per es., Tucidide non si fosse domandato, quanto mai valesse la pena di scrivere la la storia alla maniera dei genealogisti, dei logografi o anche d' Erodoto, e non avesse pensato di farne un acquisto per l' eternità (κτῆμα εἰς ἀεί) e un ammaestramento per gli uomini di stato, rigettando tutto ciò che di poetico e di favoloso contenevano le opere di quelli, e ricercando le cause, almeno morali e politiche, dei fatti *sempre allo stesso modo*

ricorrenti *, noi troveremmo l'intelletto greco limitato al concetto epico della storia, quale lo aveva enunciato Erodoto nelle prime righe dell'opera sua. Lo stesso potrebbe dirsi del posto di combattimento o diversione, che, di fronte alla istoriografia antica e dei tempi loro, presero, poniamo, Polibio, Flavio Biondo, il Machiavelli, il Mezerai, il Giannone, il Muratori, il Voltaire, il Guizot, il Buckle, ecc. È strano, adunque, che dagli adoratori della volgare istoriografia si voglia rinchiudere l' infinita produttività dello spirito umano in cotesta forma istoriografica, senza badare che la diversità delle forme esistenti in ciascun tempo e il diverso modo onde è stata teoricamente risoluta la questione della natura della storia, rende già necessario oltrepassare le forme stesse e cercare un criterio per scegliere. Allo stesso modo, sarebbe una pretesa assai sciocca l' assegnare, a chi volesse definire la filosofia, un determinato campo storico, entro cui dovesse cercare gli elementi della definizione; e poichè c' è stata una filosofia teologica, metempirica, mistica, attribuire alla filosofia come caratteri essenziali il metempirismo, il misticismo, ecc. Ovvero, poichè ci

* Thucid., Hist., I, 22; III, 82.

fu una medicina sacerdotale, secretistica e chimiatrica, assegnare tuttora alla medicina il suo cômpito di invocazioni, sortilegi e altre siffatte fantasticaggini. Ora, io dico, come, nel formarci il concetto della filosofia, noi partiamo dal concetto moderno delle scienze, dalla loro classificazione, e veniamo, per esclusione e coordinazione di obbietti, per distinzioni nelle sfere e nei gradi del sapere, a determinare l' obbietto e i caratteri scientifici della filosofia, e rigettiamo il concetto che ne avevano, per esempio, Platone, Bonaventura da Bagnorea, Tommaso d' Aquino, Meister Eckhardt; e come, per definire la medicina, partiamo dalla considerazione dei progressi fatti dall' anatomia, fisiologia, farmacopea, ecc., e dai nuovi metodi invalsi nelle scienze naturali, rigettando il concetto che della medicina ebbero per avventura i sacerdoti di Esculapio, le scuole preippocratiche, ecc., in modo analogo dobbiamo procedere nello scartare quelle qualità che solo accidentalmente sono appartenute o appartengono alla storia, e ritenerne solo i caratteri essenziali. Nè ciò soltanto per la storia e le scienze. Lo stesso metodo seguiremmo nell' elaborare il concetto di qualsivoglia forma dell' arte, che ebbe ed ha tuttora valore pel nostro sentimento e

gusto estetico. Volendo, per es., definire il contenuto e la forma dell'arte dramatica, quale noi ora esigiamo che essa sia e si svolga, non cercheremmo nè in Eschilo, nè in Sofocle, nè in Aristofane e neppure nel Lessing, nell'Alfieri, nel Racine e in Carlo Gozzi. Noi studieremmo la coscienza disarmonica e sbattuta dell'uomo nuovo, la vita più complessa della nostra società e quella meno organica e più passionale della nostra famiglia. Noi studieremmo Shakespeare che divina sempre, Goethe che conosce tutto il veleno del nostro cuore e le angustie del nostro spirito, Goldoni e Molière, a cui nessuna debolezza della nostra povera umanità è restata ignota, Sardou, Dumas e tutti quegli altri che intendono le sottili complicanze e gli strani effetti della nevrosi del nostro secolo. Noi toglieremmo via, come materia morta, musica, cori, miti, macchine, stranezze simboliche, tipi convenzionali; noi romperemmo tutte le unità e tutt'i cancelli che non siano radicati nella realtà vivente. Parimenti, nè nel romanzo greco, nè nel medioevale, nè in quelli del secolo passato, se ne togli opere come *Manon Lescaut* e *La Nuova Eloisa*, e neppure in Gualtiero Scott noi sappiamo di trovare il tipo del romanzo moderno, a cui abbiamo educato

il nostro gusto, leggendo e ammirando alcune finissime analisi del Manzoni, del Bourget, del Dostojewski, ecc., le magistrali rappresentazioni della vita sociale del Zola, del Balzac, ecc., e che solo oramai ha virtù d' incatenare la nostra attenzione, scuotere i nostri sentimenti, soddisfare il nostro spirito, che cerca la sinceritá dell'esperienza anche dove ci deve essere la creazione, e che s'è abituato a guardarsi dentro e scrutarsi. Non è metodo nuovo questo di formarsi criticamente i concetti delle opere d'ingegno: bene il sanno gli adoratori della istoriografia antica. Aristotele, per menzionare il più grande, quando volle definire l'epopea, scartò sdegnosamente i poeti ciclici, e cerconne il concetto nell'opera d' Omero; si affidò all' arte sofoclea per far la teoria della tragedia, non ad altra; e, dove quella gli parve manchevole, non esitò a derivare dal perfetto ideale tragico la definizione della tragedia e degli elementi di essa. Non è lecito, pertanto, scandalizzarsi, se, nel determinare che cosa sia la storia, non ci lasciamo soverchiare dalla corrente di scritti storici, che, d'ogni forma e colore, affluiscono dalle antiche e nuove letterature, e non giuriamo neppure nel verbo di quelli che, per venerazione tradizionale, son ritenuti i grandi e in-

superabili maestri della istoriografia; ma sapendo, pur troppo, che, accanto alla storia critica, dichiarativa, genetica, esistono narrazioni semplicemente accurate o brillanti, deriviamo liberamente il concetto della storia o un indizio di esso da quelle opere che meglio ci parrà corrispondano alla natura della storia stessa. Investighiamo intanto questa natura, e, poichè si tratta ora di determinare i rapporti tra la storia e l'arte, e propriamente le loro differenze, confrontiamone i fini, la materia, la forma, le esigenze rispettive, ecc.

II.

Sia qualsivoglia il fine remoto che si voglia assegnare all'arte, è non pertanto pensiero comune che il fine immediato di essa sia la produzione del bello, e l'appagamento di quei sentimenti che si addimandano estetici. L'artista può essere animato da altri scopi estrinseci all'arte, nobilissimi anch'essi e sommamente utili, e cercare appunto nell'arte sua i mezzi talora efficacissimi per raggiungerli, ovvero può raggiungerli involontariamente, seguendo solo, con più o meno giudizio critico, la spontanea produzione del suo genio; ma, in quanto artista, in

quanto coglie nel turbinar delle immagini l'idolo fantastico e il plasma e crea, non ha di mira che la bellezza dell'opera e l'efficacia di essa sugli animi. Tale è il significato dell'arte nel mondo dello spirito, dove, se tutto ha comun centro e vita, ciascuna sfera è, nondimeno, perfettamente distinta; sì che nè il vero, nè il santo, nè il buono, adeguano per sè soli il bello. Vero noi diciamo ciò che il pensiero fedelmente in sè rispecchia e intende della realtà; santo ciò che, secondo i tempi, la coscienza religiosa crede e sente come il divino principio e il divin ordine del mondo; buono tutto quello che conserva e sviluppa le società umane e i loro membri, e diffonde e accresce la simpatia fra gli uomini. Ora, niente di tutto questo è il bello. Vera è la meccanica celeste, l'ottica, la teoria dei suoni; bello il cielo stellato, l'arcobaleno, l'*Aida* del Verdi. Santo era il tabernacolo d'Israel, santo è il feticcio, santi gli evangeli, ma belle la cupola di Michelangelo, la *Discesa dalla Croce* di Rubens. La tenerezza materna e coniugale è bontà, il patriottismo e il valore sono virtù; ma Ettore e Andromaca sono belli. Anzi, non è neppure necessario alla produzione del bello che si rivestano di belle forme la verità, la santità e la bontà. Quando ci si viene a ripetere

come un pensiero di Platone, che il bello sia lo *splendore del vero* *, se la parola vero non ha qui un senso figurato, si dice cosa almeno incompiuta. Perchè, se il vero splendidamente espresso, diventa bello, non perciò il solo vero è capace di essere abbellito o n' è sempre capace. La bellezza consiste appunto nello splendore dell' espressione; e bello può essere anche il non-vero e l' irreale, se è ben concepito e perfettamente rappresentato. E però, in tali casi, bello è lo splendore del falso, o il falso splendidamente espresso. Le Muse, che gli antichi fecero sapientemente figlie della memoria, non sempre riproducono con fedeltà le immagini materne; e, come dicono ingenuamente in Esiodo, se sanno, quando lor piace, esporre cose vere, altre volte creano delle storie menzognere appena verosimili **. Il che in certe forme d'arte è assolutamente necessario. Togliete all' epopea il meraviglioso, alla tragedia antica il mito, alla lirica l' indefinito del sentimento e del sogno, ed avrete uccisa l' epopea, la tragedia e la lirica; e, in generale, costringete la fantasia e

* Nè alcun testo, nè la dottrina di Platone permettono si consideri come sua la definizione soprascritta. Cfr. Fouillèe *La Philosophie de Platon*, t. II, p. 6.

** Hesiod., Theogonia, v. 18.

il sentimento ne' cancelli della realtà positiva, ed avrete uccisa l'arte, perchè avrete essiccata la fonte della sua vita. Allo stesso modo il bello può esser lo splendore del bene e del male, del divino e del satanico; perchè le Muse, come sanno rendere immortale la virtù e glorificare la divinità, così sanno del pari gettare un manto d'oro sul vizio più ributtante e magnificamente creare nemici, inganni e bestemmie a Giove, a Iehova, a Cristo. Raggiunge l'arte scopi civili? ingentilisce e avviva i sentimenti morali, patriottici, ecc.? intuisce e preannunzia verità nuove e lontane, rischiarando col bagliore d'un lampo i misteri della natura e dell'anima umana? Tutto questo è accidentale. Sarebbe arte, anche se ciò non accadesse. Certo non raggiunge la musa d'Omero il pindarico ideale della divinità; nè sono edificanti il Prometeo di Eschilo e il Satana di Milton; nè educa il Boccaccio colla viva rappresentazione dell'oscena commedia umana; nè istruisce colle sue incantevoli *corbellerie* l'Ariosto; nè espone la storia vera del Portogallo il Camoëns. Sommi artisti tutti. Lo spirito umano, di cui invano si ripone l'essenza nella libertà; che trova, invece, catene da per tutto, e prima in se stesso, nella sua immutabile natura, ma che

pure alla libertà anela e per la liberazione da ogni interna ed esterna costrizione si perde o s' esalta in negazioni e lotte che han del sublime e del tragico; prova almeno l' illusione della libertà rifugiandosi nell' arte, in questo regno senza confini e senza catene, senza pericoli e senza scrupoli. Quivi, non eslege, ma apparentemente secondo leggi men rigide, le leggi, cioè, dello spirito soggettivo, può sottrarsi, almeno in parte, alle necessità fisiche del non-io, e scomporlo e rimutarlo e creare; alle necessità logiche, e sragionare fantasticando; al freno potente della riflessione, e veder fiorire dal suo fondo inconscio la *rêverie* carezzevole o l'immagine immortale; alla necessità etica, e tener dietro al corso sregolato de' sentimenti; ai bisogni della vita, e negar tutt' i mezzi di vita e la vita stessa. Perciò i grandi artisti hanno, come gli eroi, una smisurata coscienza del loro valore, una cieca fiducia nei loro sentimenti, un indomito amore di libertà e di licenza; perciò i godimenti del genio sono tra i più elevati ed intensi, quand' esso col suo divino *fiat* trae alla luce creature immortali; e perciò anche la più larga e profonda simpatia delle moltitudini è per le opere d'arte originalmente concepite, liberamente eseguite. L'arte segna il trionfo dello spirito

sulla materia, su se stesso, su tutta la realtà; il bello trionfa del vero, del santo, del buono; e l'artista è l'apoteosi dell'uomo (οἱ θεῶν παῖδες ποιηταί). Ma con questo non vuolsi già dire che sia indifferente per l'arte qualsivoglia contenuto; noi, anzi, vedremo che parte dell'efficacia dell'arte dipende dalla natura del suo contenuto; ma altro è dir ciò, altro che l'arte non possa fare a meno di un contenuto verace, religioso o morale. L'arte consiste nel trovar la migliore forma del contenuto; e l'arte più compiuta nel trovare la migliore forma del migliore contenuto. E però l'arte è più nella forma che nel contenuto, più nella parvenza, che nell'essenza delle cose; e il bello più nell'ordine degli elementi formali e nella rispondenza di essi al contenuto, che nella natura degli elementi materiali. Il che non è delle altre sfere dello spirito. La scienza procede non per esterna rappresentazione, ma per intellezione, non obbiettivando il subbiettivo, ma subbiettivando l'obbiettivo; e non tanto la parvenza delle cose a lei importa, quanto l'essenza, il concetto, la causa: es.: che cosa è una cortigiana, quali le cause sociali di essa. Alla morale neppur importa la parvenza bella delle cose, ma il valore etico, e più l'intenzione che l'azione: es.: che la

cortigiana è spregevole, perchè è la persona umana diventata mezzo , e più è spregevole , se meno è sventurata e più conosce e vuole il suo stato. Alla religione è più essenziale il domma che il rito, piú la fede che le opere. E il rito non è l'espressione artistica del domma , ma n' è il simbolo , quasi sempre misterioso e inestetico; e la bellezza, per la coscienza religiosa, può qualche volta aver natura di peccato , così come l' apparenza delle opere può nascondere un cuore di fariseo. L'artista, invece, è artista non solo in quanto concepisce, e concepisce in dato modo il suo ideale, ma in quanto lo esprime adeguatamente; e del suo valore fa testimonianza e risponde l'opera sua. Il bello è bello, non come conoscenza o concezione, sentimento, aspirazione, ma come rappresentazione bella, questa o quella particolare rappresentazione. La cortigiana che la scienza definisce e spiega, e la morale e la religione condannano, l' arte la imita, rappresenta e sublima; ed è arte appunto in questa rappresentazione e sublimazione. E però la migliore definizione del bello è sempre quella che lo fa consistere nella perfetta rappresentazione sensibile d' un' idea, d' un idolo ; come la migliore delimitazione della sua sfera è quella che, per distinguerlo dal vero,

lo rimove dal campo dell' apprensione, della mera e positiva conoscenza, e gli apre quello più sconfinato della fantasia, del sentimento e della produzione; per distinguerlo dalla morale, discerne l'azione dalla produzione, il dovere dal libero giuoco de' sentimenti e degli atti; per distinguerlo dalla religione, oppone la coscienza dell' infinito a quella del finito, l' in sè irrappresentabile alla rappresentazione sensibile; e, finalmente, per distinguerlo dall'utile, lo trova finalizzato in sè stesso *.

Ma il bello noi lo cogliamo immediatamente nel sentimento piacevole che suscita in noi, il quale, nonchè esser il prodotto del giudizio, è desso il primo e principale elemento del giudizio estetico. È un sentimento tra l'ammirazione e la simpatia, tra l'esaltazione e l'abbattimento, or puro, or misto, che ti ricerca le fibre più intime dell'anima, e pure ti lascia inattivo, perchè anche ne'suoi momenti culminanti permane in chi lo prova la coscienza o la subcoscienza che tutto ciò che si percepisce, si con-

* Le prime sapienti distinzioni tra i fini della scienza, della morale e dell' arte sono nella Metafisica e nell' Etica di Aristotele. Cfr. la mia ricerca: *Partizione Aristotelica della Filosofia*, Napoli, 1894.

templa e si gusta, non è realtà, ma imitazione, ma parvenza, ma illusione. Esso però distinguesi dai sentimenti intellettuali, dai sentimenti morali, dai sentimenti religiosi, comunque possa trovarsi con tutti questi in mille guise contesto. Ne riparleremo più tardi; vediamo intanto il fine della storia.

III.

Fine della storia è, come per l'arte, la produzione del bello, il diletto estetico e in generale il diletto? il fine, dico, proprio, specifico, quello che determina la natura della cosa?

Parrà strano, ma per lungo tempo han tenuto il campo le più diverse e contrarie opinioni. Degli antichi v'è chi ripone il fine della storia nel diletto (τερπνόν) e chi nell'utilità (χρήσιμον); chi la stima in tutto altra dalla poesia, o al più la vuole animata da un soffio poetico, e chi non vede altra differenza tra essa e l'epopea che il verso, e la sottopone alle leggi della poetica; chi l'avvicina, invece, all'eloquenza, considerandola un *opus maxime oratorium,* e più determinatamente al genere epidittico, e chi condanna in essa gli artifizii ret-

torici delle concioni inventate e delle digressioni *. Tra i moderni il dissidio non è minore. Tutti considerano la veracità come la prima esigenza della storia, ma poi non son pochi quelli che difendono i diritti dell'arte. « La forma che si deve dare alla storia è ciò che essa ha di più essenziale: per quella soltanto la storia è grande o piccola, e si riconosce la misura del genio di chi n'è l'autore ». Così pensavasi e praticavasi dai più nel secolo XVII **. « Tra i doveri dello storico c'è quello di non annoiare », ma di « presentare gli avvenimenti d'una maniera interessante », e alla storia, come al dramma, fa bisogno « l'esposizione, il nodo e lo scioglimento », sicchè « non vi sono che i poeti tragici che possano rendere in qualche modo interessante la nostra storia secca e barbara ». Così ancora pensava Voltaire ***, così i suoi coetanei, in quel secolo XVIII, che pure criticò e rivoluzionò tutto. Più tardi, Schelling, da un punto di vista idealistico, trovava che solo l'arte può dare alla storia significato razionale,

* Vedi alcune prove appresso: *l'arte negli storici.*

** Rapin, *Les Réflexions sur l'Histoire*, p. 240, Amsterdam, 1709.

*** Lettere a d'Argenson (26 genn. 1740), a Nordberg (1742), a Schowalof (14 nov. 1761).

e indicava anche lui lo stile epico e tragico come ad essa conveniente *. Ma a che menzionare i mille cavalieri del diletto e dell'arte storica? Hegel, invece, nega alla storiografia ogni essenziale carattere poetico **; e Spencer, dopo il Comte e il Buckle, respinge tutto ciò che in essa non conduce a una cognizione utile ***. Nè son mancate naturalmente le idee eclettiche, quelle idee che per tutto conciliare nulla definiscono. Ranke, per es., vuol che la storia sappia anche « procurare allo spirito lo stesso diletto delle più riuscite opere letterarie »; il Thierry, il Macaulay, il Taine, e quasi tutti i grandi storici moderni sono della stessa opinione; e non contenti del favore di Mnemosyne e di Clio, s'adoperano, chi più chi meno, a conseguire la doppia lode di scienziati e di artisti. Tengon loro bordone in questa difficile impresa teorici del valore di un Wachsmuth, d' un Cornewall Lewis; e critici de' primi. Non è, dunque, meraviglia che queste idee

* Schelling, *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* in *Sämmtl. Werke*, v. Bd. p. 308.

** Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, 3, p. 257, 259, (Werke, Bd. X).

*** Spencer, *The study of Sociologie*, *chp. II*; *Education intellectual, moral, physical, chp. I.*

siano tuttora le più correnti, non ostante le vigorose e ragionevoli proteste degli ultimi anni. Or bene — mettendo da parte la questione dell' utilità della storia — il voler fare di questa ad ogni costo un' opera d' arte e di diletto, il disconoscerne il vero fine, se non dipende da un erroneo concetto dell' arte, è niente più che la prova di quanto possa sugli spiriti anche meno servili la tradizione, come grande e persistente sia la tendenza ad imitare, e difficile districarsi da errori inveterati. Giacchè, se il fine della storia fosse la produzione del bello e il diletto derivante dalla novità de' casi proposti a pascolo dell' immaginazione e dalla maniera d'esporli, non si capirebbe perchè mai la storia dovesse andar soggetta a cautele che l'arte non conosce e a ricerche aliene dalla natura e dalla genesi del bello. Quelle opere narrative dove la libertà dell'artista può esser maggiore e la produzione del bello non è soggetta che alle leggi stesse della bellezza, cioè l'epopea, la novella, il romanzo storico e non storico, renderebbero perfettamente inutile la storia. Ovvero, se il fine proprio della storia dovesse esser duplice, fine di conoscenza e fine di bellezza, non si capisce come si potrebbe attuarli entrambi, senza che l'attuazione dell' uno

non impacciasse o falsasse quella dell' altro. Ma il vero è che la storia ha per fine di ricercare e appurare la verità positiva, e, appuratala, fornire la notizia, l'informazione, la spiegazione, accrescere, cioè, la scienza dei fatti; non è dunque un fine estetico, ma *conoscitivo*. Il diletto può risultare, certo, dall' apprensione di certi fatti storici, come e anche più di quello che risulta dall'apprensione di altri fatti e di altre verità, e in qualunque modo quei fatti storici siano descritti (*historia quoquo modo scripta delectat* *); e può esser cresciuto dalla bontà dell'esposizione o descrizione. Ma che l'informazione, la notizia, già per sè interessante, sia anche data con arte, che la rappresentazione storica sia dilettevole e brillante per venustà dello stile e altri siffatti pregi artistici, ciò non può essere il fine principale della storia, ma solo un fine secondario, subordinato o accidentale dello storico. Se certo contenuto interessante e certe doti letterarie rendono più attraente il racconto, non perciò lo rendono sempre più positivo e più storico, cioè più vero. È il contenuto positivo che fa la storia, non altro interesse, nè una forma che voglia essere

* Plin. Epist., lib. V, 8.

più che la veste semplice di quel contenuto. Di tanto la storia si allontana dal suo fine, di quanto sacrifica la verità, l'esattezza e l'abbondanza dell'informazione, ad altre esigenze spirituali, siano pur quelle nobilissime dell'arte. Voler giudicare buona una storia che sia un capolavoro d'arte letteraria, ma difetti di veracità, di critica, di sviluppi causali, di notizie relativamente compiute; e cattiva, invece, quella, che, non priva di queste doti, anzi, sommamente erudita, informativa, cauta e dichiarativa, proceda, non pertanto, pesante e pedantesca, è attribuire alla storia, come essenziale, ciò che è accidentale, toglierle quello, per lasciarle questo; è scambiare l' arte e il sapere; voler cercare il bello e il diletto fantastico, dove vuolsi cercare la notizia e la conoscenza. Ond'è, che le saghe, le favole erodotee, le storie poetiche di Alessandro, la stupenda epopea liviana de' primi tempi di Roma, la industre storiografia degli stilisti del Rinascimento, i giardini poetici di parecchi storici moderni, la onnisciente e perciò sospetta potenza descrittiva, i ritratti lisciati e rilisciati, ecc., ecc., possono avere ed hanno molta importanza, dal punto di vista dell'arte; ma, da quello della storia, della conoscenza storica, riguardati nel loro contenuto, punto vero

o punto accertato, o parte vero e parte abbellito e completato, sono poco meno che sciocchezze, in confronto di qualsivoglia rozza, ma sincera e noziosa cronicuzza. In questa, apprendendo, non fosse altro, notizie certe, arricchiamo la nostra conoscenza del passato; in quelle, troviamo di che dilettarci la fantasia, nutrire il nostro entusiasmo e il nostro stile; ma nulla di più, nulla di storico*. Chi abbia intorno a ciò qualche dubbio, in verità poco serio, consideri alquanto da quali motivi egli è indotto a leggere le storie antiche e moderne, da quali a informarsi di fatti realmente accaduti.

* Una chiara intuizione dell' importanza secondaria dell'arte nella storia l' ebbe, in tempi di generale imitazione degli antichi, un cronista genovese, Uberto Foglietta, « Denique », egli dice, « veritatem ita esse propriam historiae, ut pars eius essentiae sit, qua veritate carentem narrationem non pravam modo, ac malam historiam esse, sed ne historiam quidem esse, neque historiae nomen omnino posse obtinere. Itaque, quamvis apta, ornata, copiosa, elegans sit narratio... si veritas in illa desideretur, decoram quidem et aptam fore narrationem, at historiam non dico falsam et pravam, sed nullam omnino futuram; *contra si rudi et incompto scribendi genere literis sit mandata narratio, neque ullas partes ex iis habeat, quas rhetorum praecepta praescribunt, omnibusque ornamentis plane sit orbata, veritas tamen adsit, historiae vim at nomen retenturam.* » V. *App. bibl.*

In noi, chi nol sa? è innato un certo istinto di curiosità e d'inquisizione, un desiderio di sapere, anche quando si tratti di cose senza reale rapporto coi nostri bisogni e interessi. E questa nativa curiosità, questo desiderio di sapere, che non ha interessi estranei alla propria soddisfazione, e che già nel fanciullo raggiunge un'intensità e una estensione talora imbarazzante per le madri e gli educatori, con gli anni, non pure non diminuisce, ma s'estende anche più, s'affina, s'acuisce, e solo cangia obbietti e direzione, in conformità del mutato orizzonte psichico e dello sviluppo della cultura. A nessuno poi è ignoto lo stato d'eccitamento e di tensione che accompagna o in cui consiste la curiosità, e che, dall'inquietudine, passa ad essere un intollerabile dolore intellettuale, quando, impedita o frustrata da circostanze invincibili la ricerca, la curiosità resta insoddisfatta e la eccessiva tensione perdura e aumenta. Nè la curiosità di sapere si restringe a un dato ordine di cose, a un dato tempo o spazio. Essa, che pur ripiega mille volte davanti alle oscurità del presente, nol lascia che per correre al passato o slanciarsi fino nel futuro; varca i confini della città, della patria e trasvola per il mondo; vuol penetrare nel fondo delle cose, nel fondo de-

gli abissi, trapassare il cielo stellato e arrivare alla magione dell'Inconoscibile. Indi quella serie sempre crescente di problemi che riguardano la natura e gli elementi del reale e del possibile, le origini, i momenti dello sviluppo, il termine finale, gli antecedenti ed i conseguenti. Di tutto quello che è, si desidera sapere che, come e perchè è. Intorno a ciò che è accaduto e divenuto, sorgono analoghe questioni, analoga curiosità, con questo di più, che è necessario prima accertare l'accaduto e il divenuto. Quello di cui s'abbia solo un sentore, si vuol saperlo ne' particolari, per intenderlo, apprezzarlo e, dirò così, assaporarlo. Quello che in tutto o nella massima parte s'ignori se davvero sia stato o come sia stato, ma che si possa tuttavia ragionevolmente argomentare che sia stato, mette in travaglio l'immaginazione. Di ciò, persino, che esorbita l'umana sperienza, l'umana concepibilità, si vuole scrutare la natura e i fini. È una vera fame psichica la curiosità, insaziabile sì che dopo il pasto è più fame che pria. Non è in parte soddisfatta, che dagli stessi elementi di soddisfazione sorgono nuovi problemi e nuove inquietudini. Se si dicesse che l'uomo è un animale curioso, sarebbe forse questa la migliore definizione di esso, perchè l'uomo solo è veramente

curioso, l'uomo solo non s'acqueta alla percezione immediata e presente. La curiosità è fondata sulle leggi della coscienza e dell'intendimento. Il bisogno di appercepire, di compiere, a dir così, le lacune psichiche, la naturale inclinazione del pensiero a stabilire o cercare rapporti fra le cose vicine o lontane, lo schema causale e quello di sviluppo, sono altrettanti motivi che eccitano ed acuiscono la curiosità. Ma di tutte le forme di curiosità la più ordinaria e più naturale è senza dubbio la storica, quella, cioè, che si rivolge sui fatti umani realmente accaduti. Quivi, ad eccitarla, a sostenerla, oltre alle accennate cause psicologiche e logiche, concorrono interessi sociali ed egoistici, politici e religiosi, motivi generali d'interessamento e di simpatia dell'uomo per l'uomo, i quali tutti non possono non essere attivi in chi si trova, ad ogni istante, in mezzo al teatro degli accadimenti umani, e in chi nella storia trova come il teatro del passato. La femminuccia che si dà attorno a scavare tutt'i fatti delle comari, nascita, vita e miracoli; il buon borghese che non s'addormenta, senza aver letta tutta la cronaca cittadina dei reati e delle feste; l'indiscreto a cui importa poco meno del pane quotidiano aver le più minute relazioni degli amori delle donne e de-

gli uomini celebri; l'erudito che, alla fine di una vita di caccia alle *curiosità*, ne scopre qualcuna interessante; l'archeologo che con infinita pazienza raccoglie le reliquie della vita vissuta migliaia di anni fa; e tutti gli altri che hanno qualcosa da inquirere, da appurare, da ristabilire, presi da curiosità storica, sono documenti vivi del suo imperio nello spirito umano. Ora, a soddisfare questa curiosità, questo bisogno di sapere il che, il come, il perchè de' fatti passati, è appunto indirizzata la storia, e niente altro che la storia, come a soddisfare la curiosità in altre sfere del conoscibile sono addette le altre scienze. Il fine della storia è però, come dicevamo, essenzialmente conoscitivo, quale è quello di tutte le altre scienze, fatte, comunque, le debite differenze tra la conoscenza storica e la restante conoscenza scientifica. Ma il più bello è vedere che l'ufficio che ora adempie la storia, in tempi in cui la storia non esisteva e non poteva esistere, per mancanza della scrittura, di monumenti parlanti, e di tradizioni senza lacune, era gloriosamente adempiuto dall'epopea. Proprio dall'epopea, la quale però non ebbe da principio solo intenti d'arte. Chi volesse vedere nell'epopea primitiva una creazione del genio artistico dei popoli, senz'altri fini che l'arte,

non ne coglierebbe tutta la ragione e gli aspetti. Certo la robustissima e fecondissima fantasia de' popoli giovani era, già, per sua intima virtù e impulso, addotta a produrre creature belle; certo lo splendore e perspicuità dell'ideale doveva strascinare la fantasia all'incarnazione. Ma c'è dell'altro. Come la creazione del mito, ch' è tanta parte delle antichissime epopee, voleva essere, oltre che un bel parto fantastico, una spiegazione qualsivoglia dei più notevoli fatti fisici, tecnici, morali; così la poetica narrazione delle gesta eroiche voleva, oltre che dilettare le fantasie e suscitare l'entusiasmo, esser la storia delle glorie avite, per popoli che invano cercavano nella loro memoria il ricordo di esse; e le genealogie, oltre che secondare la boria delle famiglie aristocratiche, fissando le loro origini semidivine, soddisfare alla curiosità storica de' discendenti, ristabilendo la catena interrotta delle tradizioni domestiche. Così l'immaginazione del poeta suppliva alla mancanza della tradizione o la compiva, e se non poteva comporre una poesia storica, componeva delle storie poetiche, le quali valevano per vere. E' così fatto lo spirito umano, che aborre l'ignoranza più che natura il vuoto; e dove non gli è dato sapere con certezza, cerca almeno il proba-

bile e l'ipotetico, e dove non gli è possibile l'esperienza, interroga se stesso e crea. L'epopea è stata una forma necessaria di storia, come la metafisica è stata e sarà una forma necessaria di scienza. Specie di metistoria, l'epopea sta alla storia appunto come la metafisica alla scienza. La quale, non potendo spiegare l'inesplicabile, ha lasciato sempre alla contemplazione più o meno poetica della realtà i più difficili problemi, in quel modo che l'epopea ebbe anche un fine esplicativo o informativo *. Ma se nell'epopea questo fine era non di meno subordinato all'arte, per la natura stessa dei suoi elementi materiali e formali, non è così della storia propriamente detta, il cui fine è e resta al di fuori e forse al di sopra il campo dell'arte, essenzialmente, esclusivamente informativo e conoscitivo. E se non sempre s'è pensato a questo modo, ciò devesi al fatto che i prodotti dello spirito umano, storici per eccellenza, vanno soggetti a lunga elaborazione, prima di raggiungere la loro forma definitiva.

* Si può sostener questo, anche senza arrivare alle vecchie esagerazioni che, dopo il Vico, si accrebbero intorno all'esistenza d'una primitiva filosofia mitologica ed epica: quelle, per es., dello Schelling, *Ueber Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welte* in *Sämmtl. W.* I. Bd., p. 53 sg.

IV.

Ma anche quelli che riconoscono alla storia un fine conoscitivo, non sanno rassegnarsi a pensare che ella non sia anche arte, per il solo fatto, almeno, che ella è rappresentazione di fatti particolari. È ben difficile, in verità, mutar di opinione; quando un'opinione ha con sè l'acquiescenza o il consenso del maggior numero, e, diciamolo pure, molta apparenza di veritá. Ma la ragione starebbe dalla parte di questo numero maggiore, solo se si dovessero ammettere le seguenti proposizioni:

1) l'attività dello storico si riduce alla sola rappresentazione, o principalmente a questa;

2) la rappresentazione e la forma di essa hanno la stessa importanza e la stessa qualità nelle opere storiche e nelle opere d'arte;

3) l'opera scientifica non è rappresentazione affatto, o è rappresentazione del tutto diversa dalla rappresentazione storica.

Ora nessuna delle fatte supposizioni è vera.

Chi riduce la storia, l'*istorio-grafia*, principalmente alla sola rappresentazione, non apprezza che un momento solo di essa, il *grafico* o descrittivo (γρά-

φειν), momento estrinseco e formale, e dimentica affatto il rappresentato e l'acquisto faticoso di esso, momento istorico per eccellenza (ἱστορεῖν=originariamente, ricercare, apprendere); dimentica, cioè, tutte le indagini scientifiche intorno ai fatti, alle loro cause, alla loro genesi e sviluppo, l'accertamento dell'ὅτι, del διότι, del πῶς. Giacchè nessuno vorrebbe negare che la storia, prima di essere un' opera letteraria, cotali indagini debba scrupolosamente farle, per essere storia. Ora, come si può trascurare tutti gli altri momenti dell' attività storica, per non considerarne che uno solo? pregiare la forma e non anzitutto, ciò che più importa alla conoscenza, il contenuto e la fatica per appurarlo e intenderlo? Allo stesso modo, al modo cioè de' cavalieri dell' arte storica, bisognerebbe chiamare opera d'arte la relazione d'un patologo intorno a un caso clinico nuovo, che a lungo egli avesse studiato e di cui avesse scoperto le cause, il processo, la cura; sol perchè, dopo tanto lavorio scientifico, egli fa la sua bella relazione, descrive il caso clinico ed espone il risultato delle sue ricerche. Ma qui la relazione è la forma in cui la scienza, la cognizione, lo studio del fatto, si fissa e comunica; non è già arte; e se arte vi cape, arte di esporre e ordinare i dati

scientifici acquisiti, non è arte per arte, è l'arte della scienza, per dir così; è la scienza stessa ordinata e comunicata. Nè altrimenti dal patologo fa lo storico; anche lui faticosamente ricerca, e poi fissa e comunica, nelle sue relazioni, i risultati delle sue ricerche, del suo studio. Quello che fa parere meno importante nella storia il lato scientifico è il fatto che, trattandovisi di azioni umane, la cui motivazione moltissime volte è immediatamente intelligibile, manca tutte queste volte la ricerca causale con quella ponderazione e cautela metodica, e, direi quasi, con quel sussieguo, che è necessario nello studio di altri fenomeni. L'odio, l'amore, l'ambizione, e simili cause psichiche, sono facilmente assegnabili, quando sono assegnabili: basta una certa conoscenza del cuore umano, la propria interna esperienza; e però quando uno storico accerta che l'odio, l'amore, l'ambizione, ecc., indussero il tale e tal altro personaggio a questo o quell'atto, non pare che faccia della scienza, ma semplicemente dell'arte. Nel fatto poi, in cambio di certe agevolezze, quante difficoltà talora insuperabili, per cogliere, in mezzo ai possibili motivi di un'azione il motivo vero; in mezzo all'intricata matassa de' fenomeni sociali il perchè de' fatti che l'attività di

un individuo non basta a spiegare; quante difficoltà a seguire, fra gl'innumerevoli parallelogrammi delle forze psico-sociologiche, convergenti e divergenti, le diagonali, le risultanti, a cui, come a causa, si possa riferire la realtà storica effettuale, il suo divenire e il suo disfarsi! È ciò dell'arte? Io, *mea culpa*, non credo, e non credo che questo momento dell'attività dello storico sia semplicemente preparatorio, come se la scienza qui non fosse che l'ancella dell'arte, e dopo aver essa conquistato le spoglie, toccasse all'altra farsene bella. Qui, il preparatorio è tutto quello che più importa: è nella preparazione che si coglie la realtà storica, di cui la memoria s'impossessa; è nella preparazione, che si scoprono le cause di cui la scienza sola è giudice; è nella preparazione che la mente si affina e s'istruisce. Potrebbe lo storico, ὁ ἱστορηκώς, arrestarsi a questo momento, e avendo conseguito per sè solo il fine delle sue ricerche, la scienza della realtà storica, non tradurla in forma letteraria, non produrre l'opera di storia; perchè la scienza resta scienza anche senza essere rappresentata; ma, invece, nell'arte, lo vedemmo, l'interna concezione è ancor nulla; l'artista si rivela a se stesso nell'opera sua; comincia a esser tale producendo, incarnando, rappresentando

bellamente; o non è artista nè poco nè punto, e non raggiunge alcun fine dell'arte, nè per sè nè per altri. Ovvero, nella sua relazione, può lo storico, come spesso è accaduto, non rappresentare a modo suo il fatto, ma, scoperto un documento, una reliquia, che è il fatto stesso o la prova immediata del fatto, inserirveli copiandoli o riproducendoli; il che non è rappresentazione artistica, eppure è storia. « Se mi fosse dato », scriveva il Renan, « scegliere tra le note originali di uno storico e il suo testo completamente redatto, io preferirei le note. Io darei tutta la bella prosa di Tito Livio per alcuni dei documenti che egli aveva sotto gli occhi, e che ha talvolta alterati in maniera sì strana. Una raccolta di dispacci, di lettere, di conti di spese, di carte, d'iscrizioni, ci parla assai meglio del racconto meglio ricavatone» *. Ora, se in queste parole non manca qualche esagerazione, e se l'opera storica del Renan stesso, che fu un vero mago dello stile e si permetteva di *solliciter doucement les textes*, è la più manifesta contraddizione di esse; non è però men vero che valgono almeno a condannare l'esagerazione contraria, di chi non vede storia, dove

* Renan, *Essais de morale et de critique*, p. 36.

non trova quadri e rappresentazioni belle e compiute. La rappresentazione storica deve avere ciò che ogni esposizione di fatti e comunicazioni di verità, la chiarezza e la perspicuità, doti prime e necessarie dell'umano discorso. Ma queste doti non bastano ancora a far l'opera d'arte; e ogni altra che non sia a servigio di esse, metterebbe in pericolo la storia. Del resto, è solo la storia che rappresenta e descrive? V'è, già, le scienze che si addimandano descrittive, non perchè riducansi, a dir vero, a una semplice descrizione e classificazione, come già erano nel passato la botanica, la mineralogia, la zoologia, ecc., ma perchè la descrizione ha pure in esse gran parte, ed è punto di partenza d'ogni ulteriore indagine, e la classificazione è necessaria conseguenza di comparazioni e generalizzazioni. Qui, naturalmente, la descrizione non ha intenti d'arte, neanche quando possa parere vivamente fatta, perchè, come dicevamo nel caso del patologo, è la posizione o determinazione stessa del fatto da elaborare scientificamente. Nè si potrebbe farne a meno o curarla poco, perchè ogni elemento mal determinato o negletto, in quanto può essere indizio di un difetto di osservazione, vizia ogni ulteriore elaborazione; nè vale osservare

che le scienze descrittive descrivono tipi e la storia solo cose e persone individue, perchè la natura della descrizione non cangia, sia che abbia a scernere un tipo fra gli altri tipi, sia un individuo fra gli altri individui. Del resto, nè la scienza ha a fare sempre col generale, nè la storia sempre col singolare. Questo poi che abbiamo detto delle scienze descrittive, può del pari dirsi di ogni altra scienza; perchè non c'è scienza non chiamata descrittiva, che non abbia il suo lato descrittivo; non c'è scienza, cioè, che non abbia bisogno di determinare esattamente e perspicuamente il suo obbietto naturale, spirituale o ipotetico, e determinatolo, esporlo con uguale determinatezza e perspicuità. Noi leggiamo tutte le ore descrizioni fisio-patologiche, psicologiche, sociologiche; descrizioni astronomiche, geologiche, fisiche, ecc.; e non pensiamo certo d'aver a fare con opere d'arte. Noi possiamo sentir parlare di chimica descrittiva e persino di descrizioni matematiche e meccaniche*, e non mancare d'intender che si tratta delle più astratte sfere della scienza. La

* Kirchhoff, (*Vorlesung. üb. mathemathische Physik. Mechanik*, § 1. 2. Aufl., Lpz., 1877) assegna per compito alla meccanica « die in der Natur vor sich gehenden Bewegungen vollständig und auf die einfachste Weise zu *beschreiben*. »

descrizione è l'espressione verbale del complesso e ordinato materiale rappresentativo. Anzi, in un certo senso si può dire che la scienza è descrizione, è rappresentazione. Noi, sì, diciamo, la scienza definisce, spiega, ecc.; ma tutto questo, in fondo, come nella mente non è che un rispecchiare, così nella esposizione non è che descrivere. Definire vuol dire descrivere, rappresentare le note costanti e necessarie del definito. Spiegare vuol dire cogliere e rappresentare un rapporto necessario tra due termini, antecedente l'uno, conseguente l'altro. Ma questo è descrivere. Certo il contenuto del concetto non lo pone la mente, quando definisce; nè la mente pone il rapporto reale, quando spiega; comunque poi tutto sia intuito e intelletto secondo gli schemi suoi. E però la scienza rispecchia la realtà; e l'opera di scienza rappresenta il rispecchiato; è dunque rappresentazione chiara, perspicua, ordinata, se lo specchio non falsa e l'occhio ben vede. Quando gli antichi col nome di storia comprendevano tutto l'universo scibile, dicevano cosa vera, perchè ogni scienza ha come la storia il momento della ricerca e quello della rappresentazione *. Un trattato scientifico, di

* Cfr. il II volume di quest'opera, cap. I.

cui siano pregi la nettezza, l'ordine, la compostezza e semplicità, deriva dalla netta, ordinata, e perspicua visione scientifica. In questo, anzi, suolsi spesso distinguere la mano del maestro che possiede e domina tutto il campo della scienza, e che alla lucidezza e all'ordine delle sue idee sa far corrispondere la lucidezza e l'ordine della loro esposizione, dalla mano, che procede brancolando, di chi mancando di padronanza del materiale scientifico, riesce, il più delle volte, confuso, disordinato, oscuro. Lo stesso è della rappresentazione storica; nè altro criterio può servire a distinguere il grande storico dal mediocre e da chi di storico non merita il nome. Il fatto che si trovino opere storiche che hanno tutta la forma delle opere d'arte, a parte ogni altra considerazione, nulla prova intorno al carattere essenzialmente artistico della storia. L'esistenza dell'arte nella storia, dell'arte, dico, che ne meriti il nome, è cosa accidentale, quando non è un fuor di luogo *. Del resto, l'accidentale e non sempre felice unione del vero e del bello non è cosa che tocchi solo

* Manzoni (*Del Romanzo Storico*, p. 531 delle *Opere Varie*, Milano, 1845) crede che « un gran poeta e un gran storico possono trovarsi, senza far confusione, nell'uomo medesimo, ma non nel medesimo componimento ».

alla storia. Anche nei trattati scientifici può accader di trovare associata l'arte al sapere. E per vero, lasciando da parte la primitiva unione della poesia colla filosofia, non determinata in alcun modo da motivi intrinsici; e i così detti romanzi scientifici, che sono molto letti ai dì nostri; si possono, non per tanto, menzionare, in tutti i tempi, scienziati che nell'esposizione delle loro dottrine vollero accoppiare l' accuratezza dell' osservazione o la profondità speculativa all'eloquenza e al colorito fantastico, o almeno alla purezza e alla vigoria dello stile. Eraclito, in alcuni frammenti della sua opera filosofica, non sai dire se è più ardito nel concetto o poetico nell' espressione. Platone parve figlio di Apollo a chi non sapeva, se ammirare più il suo genio speculativo, l'epica fantasia de' suoi miti o l' eloquenza del suo dire più dolce del miele, che dovevano avergli deposto sulle labbra le api dell' Imetto. Aristotele stesso non rifugge talora dal condire piacevolmente l'aridità dei suoi scritti acromatici e dall'adoperare un linguaggio figurato; gli altri scritti poi, detti essoterici, soavi e ubertosi, a dir di Quintiliano, contenevano, come ne informa Cicerone, « fiumi d'oro d' eloquenza ». E Cicerone, egli stesso, è il più perfetto scrittore latino,

non solo eloquente, quando scrive orazioni, ma eloquente insieme e dramatico, quando, in forma dialogica, discute di filosofia. I filosofi neoplatonici erano altamente poeti, e i Padri della Chiesa davano per scienza l'eloquenza dei loro discorsi, attinta nel calore del loro sentimento. Le somme medioevali, scolasticamente aride nel trattar le singole questioni, conservano, come le cattedrali gotiche, l'euritmia nelle linee generali e nella costituzione del loro immenso edifizio. Chi pon mente alla caldissima fantasia di Giordano Bruno, diceva il Mamiani, alla copia straordinaria d'immagini e di figure, di comparazioni e d'allegorie che d'ogni parte s'affollano nei suoi scritti, viene in pensiero di stimarlo un ingegno singolarmente poetico. Che più? Rousseau parve più terribile, perchè armato di due terribili armi, la logica e l'eloquenza. La pitagorica armonia dei cieli riviveva nella poetica trattazione che faceva Fontenelle dell'astronomia. Il pensiero matematicamente freddo di Cartesio ricompariva, pieno di calore e di luce, a traverso l'eloquenza del Fénelon, nel trattato *Dell'esistenza di Dio.* È stato detto del Buffon, certo più dai letterati che dagli scienziati, che scegliere i suoi migliori scritti letterari, è scegliere i suoi migliori scritti scientifici;

perchè egli, come scrittore, non è mai più perfetto, che quando, come scienziato, è più esatto e più vero. La terra nella lenta trasformazione de' suoi strati, considerata dal Cuvier, quasi vivente, colla sua fanciullezza, età matura, vecchiezza, dava luogo, per ciò stesso, sotto la penna di lui, alla fusione della scienza più nuova e dell'arte più viva. Goethe è artista anche quando dal libero giuoco delle immagini poetiche passa a trattar argomenti scientifici. E chi non sa che Herder e Schelling parlan talora da veri ispirati, che il *Cosmos* di A. Humboldt, opera certamente scientifica, ha l'eucosmia delle più perfette opere d'arte, i suoi *Quadri della natura* rifulgono di tutte le bellezze e la maestà delle vergini foreste e degli immensi fiumi che descrivono; e che gli scritti di Schopenhauer stillano più efficacemente amarezza nell'animo, perchè sorprendono, colle magistrali doti dello stile, anche la fantasia e il cuore? E chi non sa come le lezioni del Cousin sostenevano, più che coll' originalità e profondità dei concetti, collo splendore delle immagini, l'attenzione e l'ammirazione d' un immenso uditorio, e i libri del Gioberti, con un'onda di eloquenza, davano, sia pure per breve tempo, vita nuova e nazionale a una filosofia già vecchia e

caduca? Cento altri esempi potrei citare, antichi e nuovi, per mostrar che libri di scienza sono stati scritti con arte; ma anche se ne trovassi a citare altri mille, potrei da ciò conchiudere, che la scienza o meglio tutto ciò che vuol fornir una conoscenza, un sapere, una notizia, è essenzialmente arte? che quindi non sono libri scientifici o informativi, perchè non raggiungono il fine della scienza, della informazione, quei libri che non la forniscano in una forma artistica? No, certamente; la scienza, può essere talvolta esposta con qualche arte; e ciò sarà bene o male, secondo la materia trattata e la forma scelta; ma non è indispensabile che ciò sia; e però non essenzialmente, ma solo accidentalmente, può il sapere scientifico sposarsi coll'arte in un trattato o in un comunicato elegante, euritmico, bello. Il libro di Empedocle *Intorno alla natura,* scritto in versi, non diventa per ciò solo opera poetica, dice in qualche luogo Aristotele. Adunque, non è alla sola forma letteraria che convien badare, per determinare il carattere essenziale di un'opera d'ingegno, ma al fine suo, al processo di elaborazione, al contenuto e a parecchie altre cose. Ci è lecito pertanto fin da ora dubitare, che si possa e debba ridurre necessariamente la storia al concetto dell'arte, sol perchè le

sia spesso accaduto e possa accaderle d'essere scritta con arte. Scritta in versi, dice lo stesso Aristotele, non diventa perciò poesia *; scritta con arte, aggiungiamo noi, non perciò cangia suo fine e sua natura.

Ma è egli veramente possibile far di un' opera di storia un' opera d'arte, che ne meriti il nome, e che non cessi d'esser storia, ciò che ora intendiamo per storia? È egli lecito commettere, per dirla con Luciano, l'estrema indecenza di abbigliarla, come Ercole cogli ornamenti d'una femmina?

V.

Cominciamo dal paragonare i materiali che sono più atti a diventare argomento d' arte rappresentativa, e quelli che costituiscono o debbono costituire l' obbietto della storia.

La questione può parere oziosa a quanti nello studio dell' arte scindono la forma dal contenuto e, non tenendo alcun conto de' coefficienti emozionali, riducono al formalismo ogni teoria estetica, e al piacere della forma ogni più complesso sentimento

* Aristot., Poet. IX.

estetico *. Può parere anche oziosa a chi non ha una idea esatta de' cangiamenti che il materiale della storia ha subìto, non pure negli ultimi tre secoli, ma negli ultimi trenta anni.

La forma, già il vedemmo, è ciò che più importa nell'arte; perchè l'arte è più nella rappresentazione, che nella concezione, più nella conformazione del contenuto, che nel contenuto. Ma la forma, il dirò quasi colle stesse parole del nostro De Sanctis, non è alcunchè di estraneo al contenuto, qualcosa che stia da sè, quasi aggiunto o ornamento o veste o semplice apparenza di esso; nè l'argomento è *tabula rasa*, su cui si possa imprimere quel suggello che piaccia. Contenuto non c'è senza forma, nè forma senza contenuto; contenuto non *formato* nulla è nè di determinato, nè d'indeterminato. Anche l'informe ha la sua forma, per cui appunto è tale rispetto ad altre forme superiori. La forma, d'altra parte, se è forma, è forma di qualcosa; togli la sostanza *informata*, e nulla più v'ha che esista come forma. Contenuto e forma, solo astrattamente distinguibili, sono in realtà compenetrati e fusi nella cosa; e bisogna

* Es., lo Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. Wien, 1865.

elaborare in dato modo il contenuto, per ottenere la vagheggiata forma. L'argomento però è una materia condizionata e determinata, contenente già in sè *virtualmente* la sua forma, e però condizionante e determinante. Tal contenuto, tal' elaborazione, tal forma: di modo che, se il contenuto non toglie ogni libertà al pensiero *formatore*, non manca però d'imporre limiti, che neppure al genio è dato superare. I limiti naturalmente crescono, quando l'argomento non sia trattato per fini d'arte; ma per fini più consoni alla natura sua, p. es., per fini conoscitivi; perchè in tali casi di molto è scemata la libertà della fantasia. Dal che si vede quanta importanza abbia per l'elaborazione della forma la natura del contenuto e il fine a cui l'elaborazione sia destinata. La natura del contenuto determina la misura dell'emozionalità extra-estetica, ma che pure all'emozione estetica si può aggiungere; e la diversità del fine, condizionando la qualità della forma e la libertà della fantasia creatrice, condiziona, per ciò stesso, la bellezza della forma e la dilettazione estetica propriamente detta. Giacchè chi dice arte, dice bella forma fantastica ed emozionalità; e dove queste non sono, o non possono essere, ivi arte non è, o non è arte che ne me-

riti il nome. Ma vediamo ciò con maggiore chiarezza.

In generale si può dire che all'arte, intesa nel suo più largo senso, appartenga, come propria sfera d'elezione, come propria fonte d'ispirazione, tutta l'universa realtà, così il mondo della natura, come quello dello spirito. Il regno degli elementi inorganici e quello de' viventi; la coscienza individuale e la sociale; il costume, la morale, la religione, la scienza, l'arte stessa: tutto che possa suscitare nell'uomo il desiderio dell'imitazione, della riproduzione, dell'idealizzazione, della rappresentazione, tutto che paia all'uomo sotto qualche rispetto *interessante* può certo esser materia d'arte*. Ma tutto ciò diventa opera d'arte, solo in quanto sia capace di esser immaginato, figurato o presentato in forma sensibile; essere cioè obbietto di elaborazione fantastica e plastica; e in quanto possa muovere il core dell'artista ed essere adoperato a generare in altri una commozione. Quello, invece, che non si possa convenientemente incorporar in immagini o rappresentare colla perspicuità e materialità delle

* Cfr. Schlegel, *Stud. d. classisch. Alterth.* p. 21 seg., 65 seg., Bonn 1877; Köstlin, *Aesthetik*, I, II, p. 53.

cose sensibili, quello che non mova il core e la fantasia, e non possa essere abbellito e generare la commozione estetica, non è degna materia di arte *. Il cielo, la terra, il mare, la regione dei venti e delle tempeste, le cime che si perdono nelle nuvole e gli abissi profondi, il regno dei viventi, animali, vegetali: ecco delle cose concrete, sensibili, belle, capaci d'imitazione, di rappresentazione: ecco delle cose capaci d'esser contemplate con ammirazione, stupore, spavento, compiacimento o simpatia; capaci di muover tutti quei sentimenti che raccogliamo nell' espressione di sentimento della natura. Ma le astratte relazioni matematiche, a cui son commisurate le cose, le leggi meccaniche, che presiedono all' equilibrio universale e al moto delle masse, il perchè dei fenomeni fisici, le formole delle combinazioni chimiche, tutto ciò che il pensiero astratto coglie nell' ordine e nel moto degli esseri, in quanto non sia riducibile ad immagine di cose sensibili, senza metafora, in quanto non mova il core dell' artista, ma solo svegli la riflessione dello

* Intorno a ciò i filosofi dell'arte sono concordi. V. Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, p. 160, e *Philosophie des Schönen*, p. 12, 18-26, 434 sg.

scienziato, non è degna materia d'arte. Parimenti, nel mondo dello spirito, mondo umano, individuale e sociale, ogni manifestazione, ogni fatto psichico, ogni concetto, ogni aspirazione, ogni carattere, ogni costume, ogni istituzione, ogni prodotto della civiltà, se hanno prestato all'arte numero infinito d' idee, d'argomenti, di materiali, in tanto ciò è stato possibile, in quanto sono stati capaci d'essere immaginati, figurati, abbelliti, in quanto hanno potuto essere materia d'elaborazione fantastica, plastica, e causa d' emozione estetica. È bisognato, p. es., che la divinità fosse rappresentata in forme sensibili; che il culto fosse sentimento, non astratta contemplazione; che ci sentissimo infinitamente piccoli e meschini di fronte a una potenza infinitamente grande; anzi, che all'internità della coscienza corrispondessero delle espressioni simboliche; perchè la religione diventasse materia d'arte e fonte d'emozione estetica *. Si pensi alla poesia ebraica, a tutta l' arte pagana e cristiana. È bisognato che il bene

* Paolo Veronese diceva « che le imagini de' Santi e degli Angioli dovevano esser depinte da excellenti pittori, avendo a indurre *l'ammirazione e l'affetto.* » V. Ridolfi, *Vite dei pittori veneti*, II, p. 79.

e il male pigliassero forma e movenze umane, diventassero il semidio, l'eroe, l'angelo, il santo, o l'assassino, il calunniatore, l'adultera, ecc.: Prometeo, Achille, Jago, Satana, Mefistofele, Francesca, ecc., per entrare nel regno delle creature belle. È bisognato che l'astrattezza delle verità scientifiche si potesse vestirla con forma immaginosa, *condirla in versi* o prose più o meno *molli*, perchè dell'arte acquistassero qualche carattere. Così, nella *Divina Commedia*, i veri teologici, dove la poesia non muore, sono sempre figuratamente espressi, e le verità scientifiche rese sempre con immagini e paragoni. Questo è il motivo e il significato di tutta l'arte mitologica, simbolica, allegorica, ecc., la quale è stata costretta a dar corpo a ciò che non ne ha uno; e però in questo riguardo era l'unica forma d'arte *. Un Dio puro spirito, la dimostra-

* L'allegoria in arte non nuoce alla espressione del termine astratto rappresentato, ma può solo toglier naturalezza al termine rappresentante. Se il vizio è raffigurato in una donna bella, pomposa e allettatrice, e la virtù in una donna composta, rigida e men bella, come fece Prodico da Ceo, ciò non toglie o scema carattere estetico alle due astrazioni; chè anzi dà loro corpo e movenza. Invece, quando Beatrice è elevata a simbolo della teologia, ciò necessariamente la rende inestetica, perchè

zione della sua esistenza, un' indagine psicologica, un ragionamento condotto con rigidità e secchezza sillogistica, non hanno la forma dell' arte; perchè non possono ridursi a concrezione fantastica, ad immagini, e non suscitano un' emozione estetica. È falso pertanto, che la forma artisticamente più bella sia quella più adeguata, cioè meglio corrispondente a un dato contenuto, più conforme alla natura di esso:

. . . . . . forma non s'accorda
molte fiate all'*intenzion* dell' arte,
perchè a risponder la materia è *sorda* *.

Di un contenuto scientifico forma adeguata è quella che lo rende con maggiore limpidezza e rigore e però *immediate* e senza sforzo intelligibile. Gli schemi sillogistici, induttivi e deduttivi, che procedono senza mistura d' elementi inutili allo sviluppo del pensiero: ecco le forme più adeguate della scienza. Il teorema matematico: ecco il tipo della forma più adeguata della scienza deduttiva. La descrizione del procedimento sperimentale, la

nulla o quasi nulla dall'eterno femminile può comparire in quel simbolo. Beatrice è bella, quando è donna, e la teologia solo se diventa Beatrice.

* Dante, Paradiso, I, 127; cfr.: *Monarch.*, II, 2; *Conv.* II, 1; benchè tutto in senso aristotelico.

formulazione delle leggi, ecco la forma più adeguata delle verità induttivamente acquisite. Intanto, se la forma più chiara e più rigorosa è la migliore, dal punto di vista della scienza, non è certo la più bella dal punto di vista dell' arte. Chi penserà che un teorema d' Euclide, un ragionamento scolastico, la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, siano opere d' arte? che le aride formole delle leggi di Keplero, di Gay-Lussac, ecc., siano belle? Esse sono non pertanto in somma grado adeguate. Lo stesso può dirsi delle leggi delle dodici tavole, dei responsi dei giureconsulti romani, miracolo di precisione, della formulazione delle leggi che regolano il movimento economico, e in generale l' attività sociale, delle leggi statistiche; in breve, di tutto ciò che è formola di rapporti astratti o generali. Noi c' incontriamo spesso in scritture scientifiche dallo stile immaginoso; e l' abbiamo già prima largamente notato; ma se ne togli quelle in cui la descrizione è larga parte, come nelle scienze naturali dette morfologiche o descrittive, nelle altre l'arte esiste a spese quasi sempre della limpidezza e del rigore scientifico, o serve a popolarizzarla. Quando, per citare qualche esempio, Fraclito miteggiando dice: « il sole non sorpasserà i suoi limiti; perchè

le Erini, ministre di Giove, saprebbero ritrovarlo »; ovvero: « la guerra è madre e signora di tutte le cose »; e quando Alessandro Humboldt dice: « le leggi di natura sono di bronzo »; ciò forse è bello; ma vedete quanto d' ipostatico e di metaforico in queste espressioni! Più semplice e più conveniente era dire: il sole per necessità naturale non può mutare il suo corso; la natura delle cose consta di contrarii; le leggi naturali sono immutabili, nè volere o desiderio umano serve a punto piegarle o cangiarle. Così d' ogni altra espressione scientifica, che serva a contentare la fantasia, non ad istruire l' intelletto. Il quale cerca non il bello ma il vero, il certo e l' esatto; e i sentimenti che accompagnano le sue apprensioni, le sue ricerche e scoperte, i sentimenti intellettuali, benchè in certi riguardi affini agli estetici, sono nondimeno diversi e non raramente ad essi contrari.

Ma anche quando non s'abbian fini diversi dagli estetici, e l'artista s'aggiri entro la sfera delle cose sensibili e della vita umana, egli sa che non ogni materia è egualmente eleggibile, e che il secreto delle forti commozioni estetiche e della immortalità delle opere d'arte è da cercarlo, in gran parte, anche nella scelta di argomenti, già, per sè soli,

prossimi a idealità, e capaci di ricercare le più intime scaturigini dei sentimenti e propriamente de' sentimenti universali e costanti della natura umana *. Indi per gli artisti anche sommi la gran cura nello scegliere l'argomento, la ricerca affannosa dell'idea fecondatrice, del sentimento che metta come un fremito nell'attività fantastica. Poniamo pure da banda la lirica, che è il sentimento stesso trasfuso in immagini; e mettiamo anche da parte la tragedia che è la dialettica stessa delle passioni, e però naturalmente patetica. Omero canta l'ira d'Achille e tutti quegli altri sentimenti e ideali, che o appartengono all'uomo sociale di tutti i tempi o eran proprii del tempo della giovinezza del mondo. L'eroico, come il tragico, il comico, e il lirico, prima che nell'arte, sono nella vita. Dante è lo spirito più passionale del medio evo; e l'Inferno, covo di passioni, riesce più bello del Paradiso, dove si queta ogni desìo. Il michelangiolesco non sarebbe, se Michelangiolo avesse scolpito puttini o dipinte scenette fiamminghe. Il Manzoni, là dove finge di trascrivere da un

* Cfr. Kirchmann, *Aesthetik auf realistischer Grundlage*, dove l'importanza del sentimento come contenuto dell'opera d'arte è spinta fino all'esagerazione.

dilavato e graffiato autografo, trova *bella*, *molto bella*, *in quanto storia*, in quanto ai fatti narrati, quella de' Promessi Sposi, non ostante la sua forma rozza sguaiata o scorretta; e perciò la fa sua e le dà forma più conveniente a quell'intima bellezza. Non che l'emozione estetica sia da confondere o possa essere sostituita da altre che estetiche non sono; ma poichè chi è in relazione spirituale coll'opera d'arte, non può cancellare una parte del suo io, astrarsi da se stesso, per tutto chiudersi e appuntarsi in quell'intimo colloquio; e, invece, in tutt'i fenomeni e in tutt'i momenti della sua vita psichica, egli si ritrova, nella sua pienezza e complessità e concretezza; è naturale che la emozione estetica sia cresciuta o diminuita da ciò che secondi o contrari le altre sorgenti di sentimenti. « Gli è che lo spirito è uno, e il moto destato in una delle sue facoltà non ha luogo senza una propagazione più o meno grande nelle altre » *. Gli è che in

* Zumbini, *Saggi critici*, p. 304. È merito imperituro di B. Zumbini, nella storia della critica italiana, aver con piena consapevolezza scientifica, sostenuto e propugnato anche contro il De Sanctis, sommo critico, ma non sempre coerente teorico della critica, che « una critica compiuta ferma, sì, anzitutto il valore estetico della produzione, ma attribuisce insieme un'im-

quel campo di battaglia che è la coscienza umana, dove le più diverse rappresentazioni, idee, sentimenti, tendenze, s'incontrano, e, secondo la natura loro, s'alleano, s'afforzano o s'indeboliscono ed elidono, miglior fortuna trova l'opera d'arte che, nonchè dar luogo a contrasti, abbia, invece, aiuti d'ogni sorta, e però non cagioni, da un lato, tanta attrazione, compiacimento e interesse, quanta, dall'altro, repulsione, repugnanza o indifferenza, che i primi moti attenuino o impediscano. Nel caso di consonanza di sentimenti, il piacere formale, come si dice, e il piacere reale derivante dalle cose o dalle idee quali sono per sè, si sommano e diventano un unico piacere, intenso quanto la somma da cui risulta; e ciascun sentimento, in quella fusione, s'ingrandisce e s'eleva. Tale è dell'arte irradiata da alti ideali morali. Viceversa, nel caso di dissonanza de' sentimenti, come quando per la perfetta rappresentazione del laido, la gioia ammirativa sia mista col disgusto, il piacere estetico è indubbiamente contrariato. S'intenda, però, come avremo

portanza somma a quello del contenuto; o, per meglio dire, cerca se e quanto il secondo valore abbia aggiunto al primo. » Lo stesso, in fondo, ha sostenuto il Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, II, p. 20, e ora quasi tutti i psicologi ed estesiologi.

a notare più tardi, che non c'è a sperare l'elevamento del piacere formale, quando altri sentimenti coesistenti nella coscienza, o rapidamente succedentisi, siano di tal forza da attirare a sè quasi tutta l'attenzione, come quando sia estremamente acuito l'interesse patriottico, quello pel vero, pel piccante, ecc.; perchè in tali casi il sentimento formale passa in seconda linea, e quasi scomparisce nel disuguale connubio. Solo in questa intenzione, può avere qualche valore l'affermazione dello Schiller, per cui la forma nell'opera d'arte fa o deve far dimenticare il contenuto. Ma, in generale, tranne i casi accennati, si può affermare, che a parità delle altre condizioni, a parità, cioè, di perfezione formale e di forza de' sentimenti extra-estetici o sinestetici suscitati, l'opera d'arte che rappresenti un contenuto interessante la sensitività umana, un fatto, un'ideale ricco d'elementi emozionali, riesce più efficace, e però più bella e compiuta dell'opera di arte, che abbia un contenuto frivolo, gelido, anestetico. A parità di perfezione formale, un quadro che rappresenti un mucchio di ostriche parrà meno bello d'un quadro che rappresenti un bambino dormente e questo meno bello del quadro che rappresenti Priamo, il quale per ottenere il cadavere del

figlio, baci la mano di Achille. A parità di perfezione formale, relativamente adeguata, uno scritto di psicologia e d'altra scienza concreta, riesce meno bello d'un racconto storico, benchè forse più bello d'uno scritto di meccanica o d'altra scienza astratta.

Ora è tale il materiale della storia da costituir sempre, in tutti i suoi particolari, adatto argomento d'arte?

VI.

Non è possibile disconoscere, che vi ha fatti storici atti a rivestire le più splendide forme di bellezza e suscitare le più vive emozioni estetiche. Nella vita d'ogni popolo storico si trovano gesta che toccano l'altezza dell'epopea: eroismi che accendono l'animo di quel sacro entusiasmo, che, secondo il Goethe, è il miglior frutto che si ricavi dalla storia; sacrifizii nobilissimi, che ti fan correre per le ossa un fremito di simpatia; miracoli d'insperate vittorie e non temute sconfitte, come segnate dal dito di Dio: cento volte nella polvere, cento volte sull'altare. La storia ha per teatro l'universo, dove compariscono a rappresentar la loro parte individui e popoli d'ogni razza, d'ogni condizione, d'ogni

genio, animati da ideali di giustizia, di libertà, di grandezza, da passioni storiche, come l'ambizione, il furor di parte, e da tutti gli altri sentimenti umani che tengono in soggezione il cuore o vi spuntano come fiori. Ora è tragedia, ora è commedia, ora idillio e farsa: qui rugge una tempesta di passioni truci e furibonde, lì spira la soavità di teneri affetti o s'infuturano gli affetti umani più nobili e sacri; qui la sete della vendetta, altrove la calma della rassegnazione; ed ecco catastrofi di famiglie e d'imperi; ribellioni di classi e convulsioni di popoli, che toccano il sublime dramatico; l'utopia alle prese coll'ignoranza, l'ideale col reale; il talamo lungamente sospirato, il patibolo serenamente salito, i silenzi claustrali rotti dal passo d'un potente stanco o avvilito; gare meschine o feconde di corti, di piazze o di assemblee, in Atene, in Roma e Bisanzio, ecc. Quante cose ha inventate l'arte più truci della notte di S. Bartolomeo, che descritta con tanta verità dal Mezerai pare un parto di fantasia tetra e sanguinolenta? più raffinatamente crudeli della quaresima di Galeazzo Visconti? più titaniche e fatali e terribili della Rivoluzione francese, che tante penne ha tentate, restate quasi sempre inferiori al vero? più epiche delle vittorie greche

contro la Persia, il cui racconto prese nome dalle Muse, o delle guerre che si definivano con un *veni, vidi, vici*? più furibonde delle invasioni barbariche, parse, più che di uomini, flagello di Dio? più tragìche della caduta dei re che ornavano il carro dei trionfatori romani, ecc., ecc.? La storia è contemplazione; e il cuore dello storico è sbattuto tra affetti vari e discordi, più di quello d'un poeta lirico, più di nave tra flutti, tormentato da venti contrari in quest'oceano senza pace, ch'è la vita delle nazioni e dell' universo. Si estinsero come fiammelle astri che per millenii irradiarono mondi, e altri si conglobano e s' allumano ed apportano lieti annunzi o trisstissimi presagi; perirono specie di viventi che s' eran cibati delle carni d' altre specie estinte, ed altre ne va forse maturando nel seno eternamente fecondo la natura; piombarono nell' oblio individui che, vivi, furono nel pensiero di popoli interi; crollarono imperi che parevan saldi come rocce di granito, che Dio aveva fondati, figli di Dio governarono; spariron città immense, fabbricate di macigno; su di esse si seminò il sale, *et etiam periere ruinae;* o, superstiti testimonianze di vita, restarono le tombe; sparirono nazioni luminose di gloria come il sole, ed altre, levandosi dalla polvere, come schiavi

ribelli, strapparono di mano al tempo la storia, e vi scrissero col sangue il loro nome immortale; spariron dei che sembravano eterni e come tali erano adorati e placati con vittime umane; idee che parvero verità più salde delle piramidi, più durevoli del pensiero degli uomini, e per altri dei si bruciò l'incenso e la mirra, e da altre verità fu conquistata la mente umana, questa eterna genitrice, questa eterna divoratrice dei propri figli. Lo storico che si trova dinanzi tante reliquie e tante memorie, tanti monumenti di grandezza e tante rovine — or come il profeta biblico che abbia visto violato il sacrario, ora invece come vate che veda attuarsi qualcuno de' suoi voti e discopra un nuovo cielo di speranze — è, volte a volte, vinto dalle lacrime delle cose, dalla caducità delle cose, dall' eterna lotta per vivere e viver felice di questa umanità che cammina, scorre, come onda torbida, limacciosa, frangendosi contro mille sterpi, mille ciottoli, mille dighe, verso la sua pace, il suo fine, la sua fine; ovvero si sente rincorato, notando la direzione presa, il cammino già fatto, gli ostacoli già superati, intravedendo il sole che è in cima al colle, la mano che tergerà il sangue, il sudore, le lacrime; ed esce in una parola che vale la triste meditazione di Mario, la ma-

ledizione del profeta, il canto di gioia o di speranza del poeta. Perciò la storia è parsa sempre un'inesauribile miniera, a cui gli artisti hanno attinto tesori d'ispirazione; e senza questa miniera, tre quarti forse delle opere d'arte non sarebbero. Perciò la storia, in alcune sue parti, può rivaleggiare col più bello episodio di poema epico, col drama più fortemente concepito, col canto più profondamente sentito.

Ma è questa tutta la storia? è questo il lato più importante di essa? son propriamente estetiche le emozioni che ella suscita? Deve, poi, lo storico dare sfogo a' suoi sentimenti?

Un tempo — si può dir fino a ieri — la storia seguendo le tradizioni dell'epopea, da cui originariamente era sorta, si sceglieva i materiali, si riduceva al racconto dei fatti straordinarii, come le guerre, le rivoluzioni, gli atti eroici, ecc., e, aristocratica come quella, diventava il libro d'oro degli eroi, dei grandi capitani, delle dinastie; ovvero registrava i grandi delitti e faceva il ritratto de' grandi delinquenti; studiosa di colpire le fantasie, col meraviglioso e col terribile. « Uno scrittore che non ha grandi avvenimenti a descrivere », diceva con fine ironia il Bayle, « s'addorme sull' opera sua e fa

sbadigliare il suo lettore: ma una guerra civile, due o tre cospirazioni, altrettante battaglie, gli stessi capi or abbattuti or risollevati, aguzzano la sua penna, scaldano la sua immaginazione e tengono sempre in ansia quelli che lo leggono. Io credo francamente che, se gli si comandasse di fare la storia d'un regno pacifico..., compiangerebbe la sorte sua presso a poco come Caligola si lamentava che sotto il suo impero non accadevano grandi calamità. Le desolazioni, le calamità pubbliche sono un vantaggio per lo storico e danno lustro ai suoi scritti... Quando uno storico può cominciare come Tacito: « *Io imprendo la storia d'un epoca ricca di avvenimenti, atroce per combattimenti, turbata da sedizioni, crudele anche durante la pace: quattro principi scannati, tre guerre civili, guerre esterne, ecc., ecc.* », egli dispone a suo favore il lettore e sa bene che ha trovata una materia vantaggiosa * ». E in verità ciò che il Bayle diceva ironicamente, era il pensiero schietto della più parte degli storici educati sugli antichi modelli, e degli ordinarii lettori di storia, gente dal gusto un po' grossolano, che va in cerca di cose strane e paurose, quando

* Bayle, *Dictionaire philosophique* (Hercule).

non le preferisce indiscrete e salaci. « Anche le storie più fedeli », notava Cartesio, « se non cangiano nè aumentano il valore delle cose per renderle più degne d'esser lette, almeno ne omettono le circostanze più basse e le meno illustri, donde viene che il resto non sembra più quale è * ». Era anche l'effetto d'un erroneo concetto, non ancora in tutto sparito, del valore degli individui storici, in cui si poneva la ragione del movimento storico, la creazione e il modello di tutta la civiltà, come se la società fosse in quelle mani un balocco, e la loro potenza, superiore ad ogni tradizione e circostanza di fatto, a tutte le energie accomunate, a tutto il patrimonio sociale ereditato. Ma oggi mai colle nuove esigenze del pensiero in generale e degli studi sociali iu particolare, l'obbietto e il concetto della storia è mutato. Alla storia puramente militare e politica è sottentrata la storia sociale, cioè di tutti i rami della vita sociale; insieme colla esposizione degli avvenimenti straordinari si cerca quella della vita comune e ordinaria; prima dell' opera dei grandi uomini si vuol conoscere lo stato e l' azione

* Descartes, *Discours de la méthode*, première partie, in *Oeuvres*, p. 35, Paris, 1841.

continua, più o meno lenta, del popolo, di cui quelli non sono quasi sempre che la coscienza più chiara e la volontà più energica. S' è compreso, che più degli *alcuni* valgono i *tutti*, più dei giorni di festa o di guerra, i giorni di lavoro e di pace, più d'un momento della vita, la vita tutta intera. Inoltre, alla storia puramente narrativa, fatta a posta per tentare l'immaginazione e l'eloquenza degli scrittori, si va sostituendo la storia critica, genetica, ricercatrice di cause e leggi. E però la storia è andata sempre più perdendo elementi estetici, a misura che il personale, l'anneddotico, l'azione, ha ceduto posto al generale, all'istituzione; il materiale epico, a tutti gli altri elementi della coltura: diritto, morale, religione, scienza, economia, ecc.; la narrazione, all'indagine, alla interpretazione, ecc. * Con che non si è arivato certo a confondere la storia colla sociologia descrittiva, come pareva volesse lo Spencer; giacchè l'individuo, la personalità resta sempre in vista nel quadro storico, laddove la sociologia non guarda che ai fenomeni e alle istituzioni nella loro impersonalità obbiettiva. Ma è sempre vero che la considerazione di tutt' i coef-

* V. nel II volume di quest'opera: *l'obbietto della storia.*

ficienti sociali e della lenta e graduale preparazione degli avvenimenti, ha ora scemata l'importanza della biografia, diminuito il significato dell' eroismo e distrutto il miracolo, elementi d' arte preziosissimi, punto sostituiti dai nuovi orizzonti istoriografici, sterminati, ma, dal punto di vista dell' arte, aridi. Per es., che cosa hanno che possa muovere la fantasia e il cuore, essere degnamente vestite d' immagini, le finanze d'uno stato, la costituzione di Servio Tullio, l' editto del pretore o di Rotari, il prezzo delle derrate, l' ordinamento della proprietà, lo sviluppo della tecnica, il significato storico, anche fuori della filosofia, delle opere di Aristotele, la logistica dei Fenici, la determinazione storica dei dommi cristiani, l' origine d' una lingua, e cento altre cose simili? Intanto, una storia che non ci fornisse siffatte ricerche e informazioni, non parrebbe all' intelletto di noi moderni storia compiuta, anzi non parrebbe affatto meritevole del nome di storia. Ecco, dunque, come gran parte dei materiali e dei quesiti storici, anzi i più importanti fra essi, non son degno argomento d' arte, o sarebbero da un' elaborazione artistica tanto più guasti e falsati, quanto più fantasticati e abbelliti. Ma l' arte storica, accortamente, li ha negletti, o solo fugge-

volmente toccati, come sterili lande che convenga per necessità rasentare, ma da cui prema allontanarsi al più presto. Nè c'è speranza che in avvenire l'istoriografia riacquisti le perdute delizie. Perchè, se è vero, come ne pare, che il positivismo critico, il metodo sociologico e il processo democratico della storia, nonchè perder terreno, siano destinati a più larga applicazione e maggiore incremento, non è possibile che se ne avvantaggi l'arte storica; non potendo l'arte vivere a spese della critica e della scienza, delle indagini complicate e dei fattori ordinarii e quasi impersonali del movimento storico.

E se poi dalla storia κατ'ἐξοχήν, dalla storia che abbiamo detta sociale, e che pure contiene, accanto a materiali inestetici, tanti preziosi elementi d'arte, ci volgiamo a considerare le storie di particolari sfere della coltura, noi siamo subito costretti a notare che non v'è in esse posto per l'arte, l'arte, ripetiamo, che ne meriti il nome. A misura che cresce l'elemento astratto e diminuisce il passionale, diminuisce in proporzione la possibilità di comporre un'opera d'arte, un'opera, cioè, di fantasia e di sentimento. A nessuno, crediamo, potrebbe venire in mente di cercare la dilettazione estetica

in una storia delle scienze matematiche, o delle scienze fisiche o delle filosofiche, o del diritto o della religione, ecc. Una selva di cifre, di figure, di teoremi, di dimostrazioni logicamente concatenate; una serie graduale di fortunate osservazioni, di sperimenti, di spiegazioni, di leggi, di rimedi; la ricostruzione ordinata e la ricerca genetica del pensiero di singoli filosofi, e, traverso di esso, dello sviluppo del pensiero umano; l'esposizione di leggi, decreti, costituzioni politiche, e, nel loro mutarsi e rimutarsi, la scoverta del crescere della coscienza della libertà e del giusto; l'esposizione di attributi divini, di famiglie di dei, di miti, di credenze, di dommi, di cerimonie rituali ecc., e traverso il loro sviluppo, dell'ascensione della coscienza religiosa a una più spirituale concezione del santo e dell' onnipotente: tutto ciò, comunque combinato con altre notizie e rappresentazioni e descrizioni storiche, non può esser composto che ad opera scientifica, elaborata con fine critica, ordinata secondo attinenze logiche, cronologiche e reali, enarrata con semplicità e chiarezza epistematica; nella quale, però l'artista non ritroverebbe pure una delle sue finalità, pur un briciolo del suo cuore. Dicono, certo, che v'abbia un bello intellettuale, che consista nella

concordanza e nell'ordine sistematico delle verità o nel loro ritmico sviluppo dialettico; e però anche nella ricostruzione storica di quell'ordine e di questo sviluppo; e dicono, naturalmente, che la contemplazione di tal genere di bellezza susciti un sentimento estetico. Ma qui, come nella più parte delle questioni di psicologia dell' arte, è signore l' equivoco; perchè la parola bello nel linguaggio comune è malamente estesa a tutto ciò che soddisfi a qualsiasi esigenza dello spirito e in qualche modo lo lietifichi, anche se queste esigenze non siano estetiche propriamente, come quando si parli d'una bell'azione, per opposizione ad una brutta, e d'una bella scoperta scientifica o d' una bella preghiera a Dio o d' una bella vincita, ecc. Bello persino si dice di ciò che sia piacevole al senso del gusto, dell'odorato, al senso organico, sì che si hanno belli odori e sapori e passeggiate e digestioni, ecc.; ma tranne certi sottili indagatori d' origini, nessuno crede che queste specie di bellezze appartengano davvero al regno dell' estetica. E per tornare al bello intellettuale, l'ordine e le attinenze dei concetti, che sono la interna rappresentazione e forma mentale delle cose e però trascendono la sfera dell' immaginato e del sensibile, non hanno, come

già accennammo, niente di omogeneo colla rappresentazione diretta, esterna e sensibile delle cose stesse e coll'ordine ed armonia intrinseca delle loro parti, in che consiste il bello. E i sereni gaudii intellettuali; la contemplazione, non offuscata da dubbi e da inquietudini, della concordanza de'veri, se mai ve n'è una, fuori delle matematiche; la necessità, per aver il godimento, di sforzare l'attenzione, non hanno niente di uguale alla strapotenza del sentimento estetico, che rapisce e incanta, che invade talora, come un' onda calda d' entusiasmo, tutta l'anima e la trae quasi fuori di sè. Ecco, ripigliando il nostro discorso, la storia delle matematiche di Montucla, di Chasles, di Libri, di Cantor; quelle dell' astronomia o della meccanica del Mach, del Dühring, del Marie, dello stesso Bailly, il grande oratore dell'Accademia di Francia; quelle della fisica e in generale delle scienze induttive del Whewell, del Poggendorf, del Rosenberg; della medicina dello Sprengel, del Daremberg, dell' Haeser; della filosofia del Brucker, dello Zeller, del Fischer; del diritto di Savigny, di Grimm, ecc., ecc. Esse, per consenso quasi unanime, sono considerate, in ragione dei tempi, de' capilavori storici; ma ahimè! l' arte non vi riconosce nè un lembo de' suoi dominii, nè

pur una delle sue leggi di libertà. E, ancora, in che sono materia d'arte la interpretazione economica della storia politica inglese (Rogers); un' indagine intorno allo sviluppo dell'industrialismo moderno (Bolles), del governo rappresentativo (Brougham); intorno al progresso dello spirito critico, del razionalismo in Europa (Lecky); della democrazia (Erskine May), ecc.? Posso, certo, nei libri citati sentir spirare qua e là il soffio dell' eloquenza; ammirarvi l' eroismo dei martiri della scienza; esser atterrito alle catastrofi del pensiero in lotta coi misteri dell' universo, o sublimato a'suoi trionfi; posso talora sorprendere lo scrittore, che, flagrante di sentimenti, ne lasci guizzare tra le fredde verità qualche lampo, come raggio di sole in materia morta; ovvero, sedotto dalla fantasia e bisognoso di riposare la mente sua e del lettore, cerchi un' immagine la quale plasmi una idea, e ne faciliti la comprensione; un fiore da gittare sull' arido terreno, e un po' di fronzoli e di belletto, che diano l'illusione della bellezza naturale. Ma tosto la fredda riflessione dello scienziato e la rigorosa critica dello storico ripigliano interi e con maggior severità i loro diritti, come a far dimenticare i momentanei trascorsi dietro l'arte, e allora addio sentimento, addio eloquenza, addio fiori dello

stile e bellezza posticcia! Persino i materiali d'una storia letteraria o in generale dell' arte, sono irreducibili a una vera opera d'arte. Certo è facile accendersi d'entusiasmo nell'esporre il contenuto e la forma dei singoli prodotti dell'arte, alimentar qua e là della materia esposta l'arte dell'esposizione, far ricomparire nelle pagine della storia, come in un poliorama, le fantasie de'poeti e degli altri artisti. Ma l' erudizione, la pedantesca erudizione, che della storia è tanta parte, sarà sempre materia resistente alla forma dell'arte. Ma l'esposizione della sviluppo della tecnica delle arti (metrica, retorica, tecnica delle arti del disegno, ecc.), che è inseparabile dalla storia dei prodotti delle arti stesse, condannerà cento volte lo storico ad aver tra mano materia inestetica e relativamente noiosa. Ma le ricerche intorno alle condizioni e alle cause dello sviluppo delle arti presso un popolo, le ricerche in generale, cadono fuori la sfera dell'arte. La critica stessa, comunque la s'intenda, non è ufficio d'arte. Interpretazione, spiegazione, valutazione, è sempre pensiero riflesso, condizionato, metodico. L' arte è pensiero libero, spontaneo, produzione quasi inconscia. L'arte che dicono riflessa è la critica o la scienza applicata all'arte, ed è arte non in quanto

riflette e applica, ma in quanto, fatta accorta, si ricrea per virtù sue proprie. Winckelmann, Schlegel, Villemain, Saint-Beuve, Taine, De Sanctis, possono essere e sono, chi più, chi meno, degli scrittori, nel senso artistico di questa parola; ma in quanto critici, in quanto indagano la genesi fisio-psico-sociologica dell'opera d'arte; in quanto assegnano il significato di essa nello sviluppo del genere a cui appartiene e il valore estetico, non fanno, non possono fare dell'arte. L'arte crea, non spiega; ed essi devono spiegare; e dove creano, non spiegano; l'arte pone l'opera sua, si pone; non compara, non classifica, non giudica; ed essi devono comparare, classificare, valutare. Ora, comparare, classificare, spiegare, è opera d'intelletto, conoscitiva, non di fantasia, non artistica. Valutare riflessamente è, poi, dedurre, applicare a dati singoli certe idee o ideali o canoni o che si voglia. Il giudizio del gusto certo non è discorsivo, ma immediato, come sempre nel sentimento; ma l'impressione deve pur essere analizzata, e la valutazione dimostrata, per esser comunicata, per diventar critica. L'impressionismo che non supponga la ricerca e l'analisi e si riduca a una semplice enunciazione, e però non illumini e non dimostri, non è affatto critica. Il

punto poi più difficile della critica, quello di rifare nella fantasia e nel sentimento il momento della creazione dell' opera d' arte ; sì che il critico sia come invasato dallo stesso spirito che agitava la fantasia e il cuore dell'artista, e riveda, nel fluttuar delle immagini, tutto il mondo poetico, di cui solo una parte ha potuto esser calata nella forma esterna è sensibile; questo punto, dicevamo, in cui si penetra alle radici stesse dell'arte, è certo assai prossimo a quello stato psichico, in cui appunto s'ingenera l' opera bella. Ma chi ben attenda, quanta differenza sostanziale anche qui, fra artista e critico ! In quello, tutto è abbandono alla fantasia, al sentimento, all'ispirazione, tutto è visione spontanea, nuova. Il critico, invece, deve ad ogni istante far violenza alla sua fantasia, al suo sentimento, alla sua ispirazione, per rinchiudersi nell' orizzonte del poeta, dell' artista, ch' egli vuole interpretare ed esaminare. Avviva bensì e integra l' opera d' arte, appercependo, intuendo ciò che l'immediata percezione di essa non dà; indovinando, talora da una parola, da un frammento, da una nota, e risuscitando tutto quel mondo tumultuario d'immagini, di sentimenti, di ideali, che in dato momento costituiscono l'*io* creatore; ma senza mai sconfinare oltre

quel mondo, senza mai appercepire ciò ch' è fuori l'orizzonte psichico di quell'*io.* L'opera d'arte è lì, modello o termine di raffronto; e non è lecito, interpretandola, nè perfezionarla, nè correggerla, nè sfigurarla; gli elementi son lì, quali sono, determinati e immutabili, e si può con essi ricreare, ricostituire fantasticamente l'opera d'arte, ma non crearne una nuova, non creare, se non per indicare i difetti dell' opera che si ha dinanzi. Pur nel calore di un'impressione viva e immediata, o d'un'improvvisa ispirazione, non deve il critico cessare dall'opera sua di revisione, di riflessione, non obliarsi dietro il nuovo cielo che egli scopre, e da cui non può trarre che qualche raggio di luce. Il critico ha dinanzi, per es., l'*Edipo re* o l'*Antigone*; ed ecco a poco a poco in moto tutta la sua fantasia, tutto il suo cuore. Ma la coscienza del poeta, coscienza greca, coscienza sofoclea, non è quella del critico, dell'uomo cristiano e moderno. Ora, come si fa a intendere e rifare nella propria coscienza il processo di quelle creazioni? Il cristiano deve tacere, l' uomo moderno farsi antico, il gusto romantico farsi classico, e nella coscienza propria trasferire la sofoclea. È ciò possibile? Qui è il secreto della grande critica, della critica storica e psicologica.

Ma tutto ciò richiede una gran conoscenza di fatti positivi, una gran potenza di fantasia, un gran senso storico, un grande sforzo d'attenzione e riflessione, l'abito dell'analisi psicologica, un non comune talento speculativo. Se il critico non fa gravare fantasticamente sulla sua coscienza l'idea della fatalità, e non la popola dell'olimpo greco, se non sa intendere il significato e la misura del patriottismo, della moralità, del diritto, l'importanza del mito, il carattere della donna, in Grecia, ecc., ecc.; se non sa cogliere il contenuto che si è voluto gettare nella forma, gustare quel genere di *pathos*, intendere quella fusione di caratteri, non sorprenderà mai la genesi di quei drammi immortali, non ne valuterà mai appieno il significato sociale ed estetico. Edipo, Antigone, non sono pienamente intelligibili, che in quella società, con quella coscienza; in loro l'elemento umano è fuso col greco, e solo in questa fusione deve il critico cogliere la verità e naturalezza del loro carattere. Fuori delle condizioni in cui sono stati concepiti dal poeta, perdono la realtà loro e paiono in più d'un lato creature rozze, incoerenti o false. Ora, questa necessaria metamorfosi della coscienza del critico, questo bisogno di procedere cauto e circospetto,

d'infrenare i voli della sua fantasia, pur quando le si sciolgon le ali, di subordinare la sua analisi e la sua sintesi al dato di fatto, questo bisogno di « una *meditazione prudente*, non men che geniale », come dice il D'Ovidio *, fanno appunto della critica un fenomeno più teoretico che estetico, più prossimo a scienza che ad arte. Così, per es., Saint-Beuve si proporrà di esser nella critica *discepolo di Bacone*, Taine di ritrovare nella storia d'una letteratura la *psicologia d'un popolo*, e de Sanctis crederà che la critica stia all' opera d' arte come la *filosofia* alla natura: il filosofo cerca il secreto della creazione divina, l' artista della creazione estetica.

E basti così della storia letteraria, della critica e in generale de' materiali delle storie particolari e della storia sociale; chè non ci pare necessario fastidire più a lungo il lettore, dando soverchia importanza ad opinioni, che, come quella che ritiene possano tutti indistintamente i materiali storici ridursi ad opera di bellezza, sono più fondate sul l'equivoco, che sulla realtà dei fatti e sulle teorie estetiche più comunemente accettate. Passiamo ora a studiare ciò che propriamente si dice il conte-

* D'Ovidio, *Saggi critici*, p. XIII, Napoli 1878.

nuto dell' arte, ossia il significato rappresentativo delle opere d'arte.

VII.

Nei tempi moderni s'è molto discusso intorno al contenuto dell'arte; nè il problema era parso meno importante agli antichi filosofi, e specialmente ad Aristotele. Le conclusioni a cui s'è giunto sono state varie, secondo i principii fondamentali delle dottrine da cui si sono fatte derivare, secondo la conoscenza più o meno larga e profonda della storia dell'arte e anche un po' secondo il modo peculiare di gustare il bello. Per gli uni, l'arte rappresenta o deve rappresentare l'universale, il necessario o almeno l'ordinario (τὸ καθόλου, τὸ ἀναγκαῖον καὶ τὸ εἰκός); per gli altri, l'arte non è che rappresentazione particolare e però del particolare, del singolare; a certi, poi, basta che si rappresenti la realtà, quale essa è; che si faccia la copia o la storia di questo e di quello; sì che supremo canone dell'arte è l'*imitazione* pura e semplice della natura (fisica o umana); ai più, invece, non par che sia arte, nel senso vero della parola, dove non si scelga, come abbiamo visto, ciò ch'è pieno di

vita e di significato, dove non si trascenda la natura, senza però contraddirle, dove, insomma, la *mimesi* elevata a *poiesi* non concepisca e rappresenti il possibile e l'ideale. A costoro lo studio della natura non può servire che a cogliere gli elementi, onde si comporrà l' idolo fantastico; non esser necessario che a raggiungere la verosimiglianza e la *naturalezza*. Tesi opposte, come si vede, ma ciascuna non senza significato storico e ideale, non senza motivazione critica, ciò che spiega il loro apparire successivo e il loro ritorno periodico. La ricerca dell' universale, del necessario, nelle opere d' arte, e qui intendiamo parlare specialmente delle arti rappresentative, può far cadere nell' astratto e nel convenzionale, e per manco d' originalità e di vita propria delle creature fantastiche, toglier loro o scemare valore estetico. L' esperienza storica appunto mostra che un' opera d' arte è tanto più bella e vitale, quanto più costituisce un'individualità distinta e, a dir così, personale. Ma, d'altra parte, ad abbandonar l' idea o, ciò che è lo stesso, il necessario e l' universale, a cercar l'accidentale, il nuovo e lo straordinario, si corre pericolo di cadere più miseramente nell' inconcludente, nel bislacco e nell'incomprensibile. Allo stesso modo, senza avere

studiata la natura, la fantasia può perdersi dietro vani sogni, e l'arte diventar manierata e falsa. Ma poichè in natura v'ha pure il significativo e l'insignificante, il bello e il brutto, il più bello e il più brutto, e col vero anche l'inverosimile e persino l'innaturale, l'arte che servilmente volesse imitare la natura in qualsivoglia sua forma o aspetto, oltre che le resterebbe inferiore, non potendo co' suoi mezzi riprodurla tutta, nella sua realtà piena e viva, correrebbe il rischio di perdersi in quisquilie o di cagionare sentimenti tutt'altro che estetici. Vi sono, nota il Taine, nelle chiese di Napoli e di Spagna, delle statue colorite e vestite, dei santi coperti di una cocolla vera, la pelle giallastra e terrea come s'addice agli asceti, le mani insanguinate e il fianco trafitto, come si conviene a stimatizzati; allato ad essi, delle madonne in abbigliamento reale, in toletta di festa, vestite di seta lucente, ornate di diademi, di collane preziose, di nastri e merletti magnifici, la carne rosea, gli occhi brillanti, le pupille di carbonchio. Per quest'eccesso d'imitazione servile, l'artista arriva a produrre non già il piacere, ma la repugnanza, sovente il disgusto e qualche volta l'orrore *. Ma anche senza di ciò,

* Taine, *Philosophie de l'art*, I, p. 28, Paris, 1893.

l'arte che non volesse che imitare la bella natura, come han proposto alcuni, non conseguirebbe tutti quegli effetti che, elevandosi sulla natura, ha mostrato di poter conseguire. Ora che cosa farà l'artista? Per amor della natura, mozzerà le sue tendenze irresistibili verso l'ideale, o nell'ideale contemplerà e poi rappresenterà la natura perfezionata e abbellita? Il vero! il vero! grideranno a coro quanti confondono il regno della fantasia e quello dell' intelletto; dimenticano che il vero può esser volgare e inestetico; che v'ha arti che nulla imitano o assai poco, come l'architettura e la musica; che altre volte non trovano ad imitare, come quando Michelangelo dipingeva la *Creazione*; e dimenticano anche quante dolci emozioni han provato nella contemplazione d'un bello che era bello e non era vero, o era vero, ma non di quella verità che rispecchia il reale frivolo, imperfetto e accidentale. Giacchè anche in ciò che è vero e reale, non sono indifferenti per la bellezza anche naturale tutt' i suoi momenti. Ve ne ha alcuni o uno solo, il culminante, che è il più vero e il più reale di tutti, il *momento eterno*, com' è stato detto, perchè è il momento in cui la cosa ha raggiunto la perfezione della sua esistenza o l'espressione perfetta della

sua natura, in cui, secondo il pensiero di Schelling, la cosa è quale, secondo l' idea sua, deve essere; e però è bella. E anche ciò che dalla natura si allontana, può aver sembiante di realtà per la fantasia, in cui appare e si plasma; può aver certa sua potenza di verità, come visione di sogno. per lo spirito che anela sempre di rompere le catene del reale, di trasgredire i limiti del possibile; giacchè l' illusione cresce col desiderio. In questo senso Shakespeare poteva dire: « *the truest poetry is the most feigning:* la poesia più vera è la più fantastica * ».

Orbene comunque si guardi la cosa, quando si abbia una certa esperienza delle produzioni artistiche, si è costretti a convenire che contenuto dell'arte, dell' arte vera, dell'arte de' grandi maestri, idealisti, realisti o veristi che si dicano, non è mai l'individuale *sic et sempliciter*, non è mai il qualunque della realtà singola, ma l'*individualità tipica* o *ideale.* Un'individualità che sia sè e non altri; tutta accidenti, niente sostanza; tutta capricci, niente regola; che abbia proprietà esclusivamente proprie,

* *As you like it*, III, 3, in *The Works*, p. 205, A, London, 1864.

e niente di specifico, di tipico, non susciterebbe alcun interesse estetico, perchè non corrisponderebbe ad alcuna idea nostra; e, nonchè esser goduta, non sarebbe neppur intelligibile. Ciò che non contiene, in modo più o meno perspicuo, le note caratteristiche d'una specie, d'una varietà, d'una classe o categoria o gruppo di cose reali, è una mezza figura, una mezza concezione, indecisa e sbiadita. Ciò che non è definito e definibile, in arte noi diciamo che è falso e bizzarro, e in natura che è mostruoso o abortivo. Quello, poi, che non s'aderga sulla natura senza diventare innaturale, che non elevi lo spirito sopra il mondo delle creature finite e imperfette, non susciterà mai il profondo entusiasmo della bellezza modello, in cui c'è come lo stampo d'un nuovo e più fine spirito creatore. Bisogna, adunque, che la fantasia, demiurgo più sapiente dell'imitazione, rivelatrice di ciò che l'occhio materiale non vede, eserciti la sua potenza divinatrice o creatrice, e modelli il tipo o l'ideale *. Ma tipo o ideale, il contenuto dell'arte si cala

* Philostrat., Vit. Apollon., VI, 19: φαντασία ταῦτ' εἰργάσατο, σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός. μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν. ὑποτήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος.

sempre nella forma d' una individualità; così solamente esso è lontano da tutte le pure e vuote generalità, da tutte le astrattezze della scienza; così solamente ha tutte le concretezze e particolarità delle cose reali o date per tali, nel tempo stesso che l' individualità in cui s' è calato, sorpassa la stessa singolarità e gli stessi accidenti suoi, e fa pensare al tipo, all' idea, all' ideale. La differenza cha c' è fra tipo e ideale, è quella che si può stabilire fra il generale e l'ideale: il tipo consta sempre di ciò che nella realtà v'è di costante, di necessario o almeno d' ordinario, ciò che si può più o meno riscontrare in tutti o nella maggior parte degl' individui congeneri; l' ideale, invece, può bensì esser il tipico, ma può anche superarlo, riassumendo in sè ciò che di meglio si trova dispersamente nella realtà, cioè tutto il significativo e tutto il perfetto, e perfin correggendo la natura e la storia, e dischiudendo, come dicemmo, un mondo più elevato e più bello. L' arte realista incarna tipi, l' arte idealista, ideali; lì si tratta più di selezione, qui più di creazione, lì bisogna studiare la realtà, per coglierne il sostanziale, qui per coglierlo e vincerlo. Indi per tutti gli artisti la necessità di studiar la natura in tutta la sua immensa ricchezza di forme, d' im-

parare in seno ad essa, come bambino sulle ginocchia materne, a conoscere ad una ad una le cose, il loro *momento eterno*, i loro elementi, le parti e i loro rapporti, osservando pazientemente, comparando, distinguendo; indi la necessità di correre attraverso il cammino della storia, per coglervi il secreto dell'umanità; di gittarsi ne' vortici della vita sociale, e conoscere tutti gli stati e le condizioni umane; studiare quante persone è dato avvicinar nella piazza, nel carcere, nel tugurio, nel palazzo, nella suburra, nella chiesa; spiarne gli atti, seguirne i discorsi, ricostruirne il carattere; vivere una vita multiforme, bella e brutta, per intendere della vita tutte le miserie e tutte le nobiltà, tutto l'amaro e tutto il giocondo; scrutare addentro se stesso, sdoppiando, a dir così, il proprio io, e cercar di sorprendere, negl'intimi recessi, ogni pensiero, ogni sentimento, ogni tendenza, per far la conoscenza diretta di quest'anima umana, che è, essa sola, infinitamente più varia di tutte le cose dell'universo. Solo avendo osservato molti individui, è possibile elevarsi alla rispettiva concezione di un'individualità tipica, che niente abbia che non corrisponda al reale, e la cui artistica rappresentazione abbia significazione generale, nel tempo stesso che

sia rappresentazione d'una cosa e d'una persona individua. Solo avendo arricchita la propria tavolozza di tutt'i colori e popolata la fantasia di tutte le immagini, è possibile vi spunti, per virtù di genio, quella che Raffaello chiamava la sua « idea » *, cioè l'ideale, come il più bel fiore in un paradiso. In questo senso, si può dir che l'arte è figlia della natura, con che non è escluso che la figlia generi creature più belle della madre. E se il tipo, l'ideale, ha già una tradizione artistica, se in molti accidenti e forme è stato già rappresentato, è sempre ciò che di più caratteristico gli attribuiscono queste rappresentazioni, quello che guida la fantasia dell'artista novello, è sempre un'individualità tipica o ideale, tipo questa fra i tipi, ideale dei tipi, che egli si sforzerà di ripresentare coll'arte sua. Indi la necessità, per lui, di studiare la storia dell'arte, di cogliere in mezzo alla varietà delle rap-

* Raffaello, nella notissima lettera a Baldassarre Castiglioni, scriveva: « Per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio: ma essendo carestia e di buoni giudicj e di belle donne, io m' servo di certa *idea* che mi viene nella mente. Se questa ha in sè alcuna eccellenza d'arte, io non so: ben m'affatico d'averla. » In quel tempo il grande pittore dipingeva la *Galatea*.

presentazioni le note essenziali del tipo immaginario rappresentato; di cercarle nella coscienza popolare, se dall' immaginazione del popolo procede il fantasma. La cosa sarà più chiara con alcuni esempi. che non parranno troppi, io spero, a chiunque sappia a quanti equivoci hanno dato luogo certe teorie veristiche. L' arte mitopeica, classica o romantica, l' arte idealistica, sentimentale, ecc., creano, per es., il mondo degli dei, dei santi, delle fate, degli spiriti buoni e cattivi, della personalità umana sopraffatta dal fato, la poesia dei tramonti, dei chiari lunari, della vita arcadica, ecc., ecc.; e, nella rappresentazione, individuano, in maniera tipica, i loro miti, i loro ideali, i loro sogni. L' arte realistica si forma positivamente il concetto, per es., del guerriero primitivo, dello spirito ribelle contro la tirannia religiosa, della bellezza femminile, della madre, della donna innamorata fino alla colpa, invida o ambiziosa fino al delitto, del capo di un partito politico, dell'uomo irresoluto tra il pensiero e l'azione, dell'avaro, della cortigiana, della vita dei minatori, dello sciopero d'operai, ecc., ecc.; e individuando il suo concetto, il tipo, presenta delle individuazioni tipiche. È sempre un'individualità tipica o ideale la creatura del grande

artista. Così, l'Olimpo omerico restò il tipo di tutte le rappresentazioni olimpiche; il Giove omerico fu anche il Giove fidiaco; furon l'Olimpo ed il Giove ellenico: individui e tipi per la fantasia popolare e per quella degli altri artisti. Ma essi erano appunto sublimi incarnazioni dell'ideale. « Quando Fidia faceva la statua di Giove », dice in qualche luogo Cicerone, « non aveva d'occhio qualcuno, di cui traesse la copia; ma nella sua mente esisteva una certa esimia forma di bellezza, intuendo e fissando la quale, dirigeva a sua somiglianza l'arte e la mano »; così, senza vederlo, potè « concepire », secondo Plotino, « qual sarebbe stato Giove, se avesse mai voluto comparire ad occhi umani »; e « colla bellezza e colla maestà dell'opera, uguagliante il Dio, parer d'avere aggiunto qualcosa alla religione », come osserva Quintiliano *. Achille è lui, il Pelide, in quelle tali circostanze e rapporti con Briseide, Agamennone, Patroclo, gli altri *basilei*, la Grecia intera; co' suoi sentimenti, co' suoi interessi, col suo destino; e ciò costituisce il suo stato proprio e incomunicabile, la sua viva e forte perso-

* Cicer., Orat. 2.; Senec., Rhetor. Controv. 34; Quintil., Inst. XII, 10, 9; Plot., Ennead., V, 8, 1.

nalità, la sua individuazione artistica perfettamente distinta. Achille è Achille, e nessun altro guerriero può confondersi con lui. Ma egli è passionale, incostante, pronto all'ira, all'odio, all'amore, al perdono, al sagrifizio di sè, ha l'anima nel cuore, punto astuto, punto riflessivo: son le qualità e il carattere di tutti gli eroi primitivi, giovani e forti *. Achille è così un personaggio tipico, nel tempo stesso che è una perspicua individualità. Qualche altro esempio. Prometeo fu uno solo: da tutte le altre figure mitiche, da tutti gli altri nemici di Dio, egli si distingue, non per l'audacia, che altri ebbero superiore alla sua, dacchè tentarono detronizzare Dio stesso; non per la sua punizione, chè altri furon dannati a dolori egualmente fieri e incessanti: ma pel suo indomito amore dell'umanità, per l'abnegazione di sè a pro' degli altri, per l'intolleranza delle altrui miserie, ecc. I Titani, Satana, Capaneo, si ribellano per invidia, ambizione, ecc.: non han niente di prometeico nelle intenzioni. Ecco quale individualità singolare è la creatura di Eschilo. Ma

* Cfr. Vico, *Principj di Scienza nuova*, l. II. pag. 381 del vol. V delle *Opere ordinate e illustrate da G. Ferrari*, Milano, 1854.

l'anima di Prometeo non muore con Giove; ogni religione, ogni secolo ha le sue tirannie, ed ogni secolo le sue audacie, in cui rivive lo spirito di Prometeo, in cui, pel bene dell'umanità, si va incontro al patibolo, al rogo, alle catene. Prometeo è una figura ideale. Lo stesso può dirsi di Edipo re, che, egli solo, ha quel destino, debella la sfinge, uccide Laio, sposa la madre, si cava gli occhi, ecc.; ma intanto la sua è la volontà e la sciagura di mille altri, intenzionalmente buoni, risoluti a fuggire il male, eppure condannati a precipitare in un mare di obbrobrio, per colpe non volute, impotenti a vincere la violenza esterna delle cose. Ecco, poi, la *Venere de' Medici*; essa ha quelle tra le centomila curve soavemente flessuose, che piacque allo scultore di fissare nel marmo: la sua bellezza è così perfettamente sua, che invano ne cercheresti il modello in altre Veneri, e tra le centomila bellezze ond'è fiorente l'Ellade. Essa non è una copia, non

* Come si vede, mi sono attenuto alla più generale interpretazione della figurazione artistica di Prometeo, non ostante i contrari pareri manifestati negli ultimi tempi. Per il mito, cfr. il mio scritto *Gl'inizii delle riflessione morale ed economica in Grecia* in *Rivista italiana di scienze sociali e politiche*, anno III (1897), n. 1.

un ritratto, essa corrisponde solo all'idolo che balenava alla fantasia del suo autore, e ne guidava sapientemente lo scalpello *. I frenologi troveranno in quella testa i caratteri dell'idiotismo; ma pure in quel divin viso, in quel divin corpo, tormento degli spettatori, le altre Veneri trovano qualche riscontro, e nei particolari, e nell'insieme; e sovra tutte le fanciulle di Crotone e di Gnido possono cercarvi, superbe, ciascuna, una linea del proprio viso, un rilievo del proprio corpo. Ella è una data Venere, ma è Venere, la bellezza; essa è un' individualità, eppure è un tipo; nessun' altra figlia dello scalpello è lei; ma pure tutte le belle figlie dello scalpello e di Eva partecipano delle sue forme: essa è una figura ideale, l'individuazione dell'ideale. Per le stesse ragioni si somigliano tutte le grandi figure di donne innamorate, che l'arte ha animate nei secoli. L'amore ha cento maniere di manifestarsi; la donna si può trovare in condizioni infinitamente diverse; ma l'amore, la natura dell'amore, la donna, l'eterno femminile, non cangia; Elena, Didone, Francesca, Giulietta, Margherita, Clara, ecc., benchè abbiano personalità propria e

* Michelangelo scrisse: « Si dipinge col ciervello, et non con le mani. » Vedi *Lettere*, p. 489, Firenze 1875.

distinta, pure tutte potrebbero ripetere le parole della più bella creatura di Sofocle: « Io son fatta non per l' odio, ma per l'amore »; e ciascuna, in maniera tipica, rappresenta un lato di questo eterno femminile. Chi non sa che mille altre, come Elena, tradiscono il marito per uomini indegni del loro amore, e si pentono, e piangono de' dolori che hanno cagionati, come quella « Maddalena dell'antichità? ». Chi non sa che l'amore può incominciar dalla pietà, passare all'ammirazione, finire nel delirio e nel suicidio? A quante fanciulle non ha l'amore uccisa l'innocenza — l' amore per chi non cercava in esse se non la consolazione della carne o l'oblio di pungenti cure e d' affannose delusioni? Quante altre peccatrici non operano e parlano come Francesca, alle quali l'amore è più forte d'ogni tormento, più profondo della coscienza del peccato, più tenace della vita? Manon Lescaut, la Marnette, la cugina Betta, la monaca di Monza, Nanà: ecco altri tipi sociali, domestici, claustrali, tanto più veri, quanto più ordinarii. Nella vita innominabile di alcune di esse, ogni disgraziata della stessa condizione può riscontrare un triste episodio della propria esistenza, impastata di abiezione e di lacrime. Riguardo alle altre, le miserie del-

l'anima, la raffinatezza dell' odio, gli struggimenti dell' invidia, la perversità sessuale, ecc., non son fatti solitarii, ma sciaguratamente troppo frequenti nelle società di tutti i tempi! La *Maddalena assisa* del Saraceni, figura bella, ma troppo esile e troppo giovine, è senza dubbio la negazione del tipo che l'arte con tanti capolavori ha fermato di quella cortigiana, donna formosa e matura, dalle forme splendide e provocanti; e però Maddalena non pare, e non piace. Al contrario, dinanzi alla *Maddalena* del Tiziano, e in generale ai quadri de' grandi pittori, noi restiamo compresi d'ammirazione, ed esclamiamo: è così! è proprio così! non parendoci che il soggetto potesse essere altrimenti e con maggior verità o idealità concepito e rappresentato *. La *Tentazione di Sant'Antonio*, non dico quella di Feliciano Rops, bella anch'essa, ma del nostro Morelli, benchè non oltrepassi la leggenda di quel santo, pure è la rappresentazione tipica di ciò che per tanti secoli è stata la storia di migliaia di anime, persuase o condannate a credere che la carne è peccato, e che fuggirono, o furon costrette a fuggire negli

* Tiziano diceva « che il pittore doveva sempre nelle opere sue cercare la *proprietà* delle cose ». V. Ridolfi, *Op. cit.*, I, p. 273.

eremi e nei chiostri la tentazione. In quel viso tra lo spasimante e l'estatico, in quelle membra irrigidite, che, per una strana illusione, ti par contorcansi e fremano, in quelle silfidi, che, armate di tutta la seduzione della carne nuda, spuntano d'ogni parte e sin dal ruvido saio, e son tutte nella coscienza del povero frate, diventata lubrica fucina di peccato: in tutto ciò, tu ravvisi l'ordinaria visione erotica di qualunque si dibatta tra i soavi ricordi della carne e il divieto dello spirito, tra le macerazioni ascetiche e gli struggimenti del desiderio organico. Sono i momenti tragici della vita santa, che segnano la catastrofe del misticismo; quando, affievolito, come in dolce sogno, il volere, addormentato lo scrupolo, parla, invano soffocata, la voce satanica e infrenabile della natura, e induce alla carezza e al bacio immaginario, che lascia nell'anima l'acre sapore del peccato, e più vivo il pungolo del desiderio. Anche più facile sarebbe trovar quanto han di singolare ed insieme di tipico o d'ideale, Andromaca, il *Mosè* di Michelangelo, l'*Apollo al Belvedere*, Jago, don Abbondio, don Chisciotte, don Giovanni, Arpagone, Tartufo, la vita dei minatori descritta dallo Zola, ecc., ecc. Chi non sa, infatti, che i critici d'arte, quando han voluto lodare queste o

altre opere veramente riuscite, e la maestria dell'artista che ha saputo meravigliosamente fondere i caratteri dei personaggi, o plasmar figure belle, o rappresentar quadri di costumi, ecc., han dovuto conchiudere con espresioni come queste: il tal personaggio, creato dal tale artista, è il tipo di questa o quella specie di persona, la tal figura o statua rappresenta tipicamente tale o tal altra qualità o condizione umana; questo quadro idealizza tal fatto psichico o sociale? E chi non sa, che i personaggi perfettamente concepiti e rappresentati dall'arte con naturalezza e vitalità diventano popolari, e il loro nome di proprio diventa comune, come a indicare non più individui ma tipi? È Tartufo chiunque abbia maschera d'ipocrisia; è un don Giovanni ogni persecutore di fortune amorose; è Perpetua ogni serva-padrona di curato; è un don Rodrigo ogni tirannello di villaggio, è Calandrino ogni sciocco, ecc., ecc. In quanto alla rappresentazione di fenomeni o quadri naturali, ciascuno dei quali, nella singolarità sua, tranne alcune accidentalità e incompiutezze, può dirsi tipico, l'arte consiste nel saper cogliere e mettere in rilievo ciò che è veramente tale, ciò che nella contemplazione del fenomeno o del quadro è più atto a colpire i sensi

e la fantasia; nel saper compiere ciò che di manchevole e correggere ciò che di mostruoso la natura presenta in questa o in quella circostanza, e nel saper trascurare tutto ciò che impedirebbe la visione dell' insieme, distrarrebbe dall' impressione principale. L'originalità non consiste, come pur troppo molti mostrano di credere, nel trascurare gli elementi tipici, i lati essenziali, ma nel dar loro un ordinamento veramente tipico, veramente corrispondente alla natura delle cose; sì che non lo strano o il convenzionale, ma s'abbia il vero e reale. Non basta copiare, convien intendere e scegliere; interpretar la natura e sorprendere i fenomeni nei loro momenti caratteristici: individuare il tipo naturale. Si è detto che Hobbema ne' suoi paesaggi copiasse servilmente la natura; e forse è vero; ma copiava la bella natura; e questo è già qualcosa che supera la servilità. Salvator Rosa, anch' esso s' inspirava nella natura, ma, secondo le tendenze del suo genio, prediligeva l'alpestre e il terribile, e, se nel modello non ne trovava abbastanza, creava e aggiungeva. E chi potrebbe credere che sian mere copie i dipinti di Ruysdael, il poeta del paesaggio, e quelli Rembrandt, che del paesaggio è stato detto il panteista? Sempre, adunque, l'ideale

o il tipico, dove c'è arte davvero. Così, una tempesta di mare deve essere una tempesta, e non un qualsivoglia agitarsi delle onde; della tempesta avrà tutti i fenomeni che ordinariamente la costituiscono e, a crescerne il terribile, tutti gli effetti ordinariamente funesti: la tragedia umana in mezzo al cozzar degli elementi. Ecco la parola consigliatrice d'un grande artista a chi voglia tipicamente figurare la *fortuna* di mare: « Se tu vuoi figurar bene una fortuna », dice Leonardo da Vinci, » considera e poni bene i suoi effetti, quando il vento soffiando sopra la superficie del mare e della terra, rimove e porta seco quelle cose che non sono ferme con la universale massa. E per ben figurare questa fortuna farai prima i nuvoli spezzati e rotti drizzarsi per il corso del vento, accompagnati dall'arenosa polvere, levata dai lidi marini, e rami e foglie, levati per la potenza del furore vento, sparsi per l'aria ed in compagnia di molte altre leggiere cose: gli alberi e le erbe, piegati a terra, quasi mostrar di voler seguire il corso dei venti, con i rami storti fuor del naturale corso e con le scompigliate e rovesciate foglie: e gli uomini che lì si trovano, parte caduti e rivolti per i panni e per la polvere, quasi sieno sconosciuti: e quegli che restano ritti, sieno,

dopo qualche albero, abbracciati a quello, perchè il vento non li strascini; altri con le mani agli occhi per la polvere, chinati a terra, ed i panni ed i capelli dritti al corso del vento. Il mare turbato e tempestoso sia pieno di ritrosa spuma, infra le elevate onde, ed il vento faccia levare infra la combattuta aria della spuma più sottile, a uso di spessa ed avviluppata nebbia. I navigli che dentro vi sono, alcuni se ne faccia con vela rotta, ed i brani d'essa ventilando infra l'aria in compagnia d' alcuna corda rotta; alcuni alberi rotti caduti col naviglio attraversato e rotto infra le tempestose onde; ed uomini gridando abbracciare il rimanente del naviglio, ecc. » *. Io non so se Ruysdael, oltre a contemplar direttamente la natura, tenesse presenti queste parole di Leonardo nel dipingere il suo magnifico quadro, la *Tempesta*, che è al Louvre; ma certo è che quanto di meglio ha la descrizione è stato tradotto coi colori sulla tela. Consigli come questi dà lo stesso Leonardo per dipingere battaglie, vecchi, la notte, ecc., ed altri consigli, utili sempre, benchè non sempre allo stesso modo au-

* Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, (cod. vat. urbin.), parte II, 144, p. 62. Roma, 1890.

torevoli, e tutti improntati alla conçezione del tipico, si trovano in ogni trattato riguardante le singole arti imitative, in ogni libro d'estetica pratica o di critica d'arte; e, per ciò che si riferisce agli umani caratteri, si può attingerli da ogni studio concreto dell'anima umana, per es., i *Caratteri* di Teofrasto, di La Bruyère, ecc. Ma, come già dicemmo, lo studio diretto delle cose e delle persone è sempre la più sicura o più ricca fonte d'informazioni, e la via regia per cogliere d'ogni realtà le note caratteristiche o individuali, i colori e gli elementi che comporranno il mondo degli ideali.

VIII.

Pare contraddica all'affermazione che l'arte rappresenti l'individualità tipica, il fatto che si può parlare di un'arte di rappresentare al vivo questo o quel fatto individuale, quale esso è, nelle singolari sue determinazioni, per es., la descrizione di paesi e aspetti della natura nella loro geografica esattezza, la pittura di ritratti, di scene reali, di quadri storici, il busto, la statua di date persone, e in generale il copiare che dicono dal vero, e direbbero meglio dal dato. Chi negherebbe, si osserva, che la descri-

zione tanto precisa che il Manzoni fa del Resegone, i ritratti di grandi pittori, come Raffaello, Van Dyk, ecc., i quadri storici eseguiti colla maggiore fedeltà possibile, i busti, le statue, talora mirabili, che presentano alla curiosità o alla venerazione dei posteri uomini potenti o grandi, ovvero conservano alla religione della famiglia le veraci sembianze di cari estinti; chi negherebbe che questi e simili rappresentazioni siano opere d'arte? Ciò in parte è vero, ma non in quanto sia perfetta la riproduzione pura e semplice della realtà; chè in tal caso qualsivoglia fotografia colorata o busto formato colla *maschera* di gesso o qualsivoglia altro processo meccanico, segnerebbe la perfezione in fatto d'arte; ma in quanto un ritratto, un quadro, una statua, una descrizione dal vero o dal dato presentano sempre lati e forme ideali o siano in qualche modo idealizzati dall'artista. La descrizione citata del Manzoni, i *Quadri della natura* dell'Humboldt, ecc., tu li ammiri più perchè ti distendono sotto l'occhio della mente incantevoli paesaggi, che per l'esatta corrispondenza al vero; ma pure quanta arte nel distribuire le immagini, nel cogliere i punti caratteristici, nel trascurare del vero stesso cento minuzie, pur di non offuscare la vista d'insieme!

I ritratti dei grandi maestri, o corrispondono esattamente al vero; e tu li ammiri per questa corrispondenza, che ha interesse più storico che estetico; per l'abilità del ritrattista nel saper guidare la mano, secondo l'occhio vede, che è più abilità tecnica che arte, più un vincer difficoltà, che crear cose belle; ovvero essi sono abbelliti dall'artista, e tu ammiri allora la bellezza che l'arte ha aggiunta al vero. Spesso, è innegabile, il ritratto, pur essendo la copia fedele della realtà, può presentare veri pregi di bellezza; ma, allora, il soggetto copiato doveva già avere in sè alcunchè di tipico, di tipicamente bello, e il ritratto non è più solo un ritratto, ma la figurazione d'un tipo, e ti fa pensare al tipo. Perciò, senza conoscer gli originali, senza esser mossi da alcun interesse storico, senza poter giudicare dell' abilità riproduttrice dell' artista, noi ammiriamo, ritratte, venerande figure di vecchi, che sono eccellentemente, ossia tipicamente vecchi, immagini di stupende bellezze, di matronale decoro, d'altezzosi antenati, di pensose castellane, ecc. Nè l'impressione di bellezza cesserebbe, conoscendo che il ritratto non corrisponde all'originale; non essendo il ritratto in quanto ritratto, ma il ritratto in quanto rappresenta bellamente e tipicamente una determi-

nata forma o condizione umana, ciò che produce quell' impressione. Del resto, chi non sa che cosa sono veramente i bei ritratti, i bei paesaggi, i quadri storici? Se fosse vero che Holbein, come dicono, avesse contati tutt' i peli della barba di Erasmo e di Tommaso Moro, niente di meglio per onorare il ritrattista, ma niente di peggio per abbassare l' artista. Lo stesso, in sostanza può dirsi di Denner, che dipingeva colle lenti d' ingrandimento, e copiava fino i pori della pelle, i punti neri del naso e il più impercettibile bluastro delle vene: miracoli di pazienza non d' arte. Tommaso Lawrence, invece, diceva: Scegliete un tratto nella figura del vostro modello, copiatelo servilmente: potrete in seguito abbellire tutti gli altri: il ritratto sarà somigliante! È ciò che tutti i ritrattisti di qualche valore fanno, certi di soddisfare le esigenze di chi *posa* e quelle dell'arte. Nè altrimenti era nel passato. « Dipingevano gli antichi l' immagine d' Antigono solo da quella parte del viso, ove non era mancamento dell' occhio: e dicono che a Pericle era suo capo lungo e brutto, e per questo dai pittori e dalli scultori, non come gli altri, era col capo armato ritratto. E dice Plutarco, gli antichi pittori dipingendo i re, se in loro era qualche vizio, non volerlo

però essere non notato, ma *quanto potevano, servando la similitudine, lo emendavano* * ». Alberto Dürer, il primo grande pittore di ritratti, idealizzò siffattamente i suoi lineamenti, che la testa dipinta, pur somigliandogli assai, si prendeva per quella di Cristo. La *Gioconda* di Leonardo da Vinci, che gli costò parecchi anni di lavoro, e di cui non era alla fine neppure contento, è impossibile che sia stata la copia pura e semplice di Mona Lisa, la moglie di Francesco del Giocondo. Il Vasari si affatica a mostrare la perfetta imitazione della natura, ma deve intendersi della natura che era passata nel cervello di Leonardo: i grandi conoscitori di arte hanno visto concordemente in quella trasfuso tutto il genio di lui. Nè minor potenza idealizzatrice mostrano i ritratti di Raffaello e Van Dyk. Chi volesse nel marmo o sulla tela rappresentare un dato re, conquistatore, artista, scienziato o che sia altro, cercherebbe sempre nella persona e nella vita loro quell'atteggiamento o quel momento che più ha del tipico. Negli occhi e nell'atteggiamento di un poeta, d'un musicista vorremmo veder balenare il lampo

* Leon Battista Alberti, *Della pittura*, l. II, cap. XVII, in *Opere Volgari*, t. IV, p. 59, Firenze, 1847. — A Tebe era legge εἰς τὸ κρεῖττον τὰς εἰκόνας μιμεῖσθαι.

dell'ispirazione; nell'atteggiamento di Luigi XIV cercheremmo la maestà regale; nel viso d'un martire, poniamo Giordano Bruno (e ne possedessimo le sembianze!), la sprezzante fermezza dell'eroe circondato da giudici ignoranti e vili; nel viso di Giorgio Hegel la fronte corrugata e pensosa di chi vuol penetrare i misteri dell'universo; e Platone, come ogni filosofo idealista, guarderà raffaellescamente il cielo, e Aristotele, come ogni scrutatore della natura, cercherà cogli occhi la terra, e Archimede, come ogni gran matematico, sarà sorpreso mentre costruisce figure geometriche, ecc., ecc. In tal modo il ritratto non rappresenta solo un dato personaggio, ma il momento dell'ispirazione artistica, della concentrazione del pensiero, l'ideale del gran re, ecc., ecc. * Certo, nè l'artista ritratto in quel momento, nè il filosofo, il re, l'eroe, ecc., in quell'atteggiamento corrispondono all'ordinaria figura di se stessi, quand'erano, poniamo, a mensa, a discorrere familiarmente, nel bagno o nell'alcova. Talora l'idealizzazione è arrivata a contraddire apertamente alla storia. Così Rubens dipinge Maria de' Medici a cavallo, come Bellona, con in mano la

* Cf. Hegel, *Vorles. üb. d. Aesthetik*, 3, 82; 96 seg.

statua della vittoria, come Minerva e circondata da genii che la coronano d'alloro; e appena si può ritenere, come dice Viardot, che Rembrandt sia ritrattista, com'è grande artista, quando dipinge ritratti. Rispetto ai quadri storici, ai quadri che rappresentano fatti storici, nozze, battaglie, incontri, fèste, ecc., è difficile indicarne uno solo che sia come una fotografia della realtà storica. Già il soggetto di essi è preso quasi sempre dalla storia scritta, dove, a traverso i sensi, la memoria e la capacità istoriografica dello storico, se contemporaneo, la realtà ha subìto inevitabili alterazioni, che diventano maggiori, quando si tratti di storici lontani dagli avvenimenti. Poi, bisogna che il racconto sia compreso e riconcepito dal pittore che voglia farne il soggetto dell' opera propria; ed ecco altre modificazioni relative al suo grado d'intelligenza e alla conformazione del suo pensiero. Arroge che le figure umane dei quadri storici, nel maggior numero di casi, hanno dell' immaginario, non essendo possibile che rarissimamente avere le precise sembianze di tutte le persone reali. Infine, e questo è più, ogni quadro, in quanto vuol mettere in rilievo, e non potrebbe che mettere in rilievo un momento solo del fatto storico, per ciò stesso è prodotto di

artistica selezione e concentrazione; selezione e concentrazione che, per esser felice, non può lasciar fuori gli elementi tipici. Così, ogni quadro storico oltrepassa i confini del dato storico che vuol rappresentare, ed acquista significato storico generale, cioè significato umano. Per es., nei quadri di battaglie di Salvator Rosa, il tipico è incarnato nell'aspetto marziale dei guerrieri, nell'audacia lampeggiante dagli sguardi del duce, nell'impeto dei cavalli spumanti, quali li concepiva la fantasia di Zeusi, nel terreno disseminato di cadaveri, ecc., ecc. In generale, quelli che copiano dai modelli, prima si scelgono il modello, vale a dire prima si scelgono le forme naturali o umane, corrispondenti a ciò che Filostrato denominava il *logo della pittura* (λόγος τῆς γραφῆς) e Raffaello la sua idea; e poi si dànno a copiare. Ora il modello scelto contiene, si capisce, il più che è dato riscontrare, nella realtà, di quelle determinazioni, che costituiscono l'idea, il tipo; perciò è scelto, se è bene scelto. Le madonne di Raffaello potrebbero essere, nella dolcezza e sere nità de' loro lineamenti, il ritratto della Fornarina; lady Macbeth, Perpetua, Nanà, la cugina Betta, essere positivamente esistite quali ci sono state ritratte dallo Shakespeare, dal Manzoni, dal Zola, dal

Balzac; esse perciò non sarebbero meno figure tipiche, e questo importa, qui. La fortuna degli artisti sarebbe stata in tali casi d'essersi incontrati in individualità tipiche; la felicità del loro gusto, d'averle scelte a modello; l'abilità d'aver saputo ritrarle sinceramente dal vero. Se, come è stato detto, il romanzo è destinato a diventare una biografia, condotta su documenti intimi e certi, allora solo esso sarà un' opera d' arte, rappresenterà caratteri vivi e vitali, quando i personaggi di cui narrerà la vita o una parte della vita, avranno naturalmente del tipico. Se no, quale interesse anche umano, a saper ciò che è e fa una Sempronia o un Caio, ma che non si è, e non si fa da altri, e per la sua assurdità o inverosimiglianza toglie ai personaggi stessi ogni credibilità ed ogni impronta di naturalezza, e ripugna al nostro senso del reale e del bello? Certo, il meraviglioso, lo straordinario, l'assurdo, hanno rappresentato tanta parte dell' arte, ma di quella che, come dicemmo, oltrepassa avvisatamente la realtà, dove niente appar falso, perchè tutto è immaginario; dove, rotti i limiti, il giudizio scorre dietro la fantasia, senza ritegno logico e senza preoccupazione del reale. « Bisogna », dice Aristotele, « preferire le cose impossibili che sembrino verosimili alle

cose possibili che riescano incredibili * ». Del resto, anche questa forma d'arte che preferisce cose impossibili, è, come vedemmo, più o meno costretta ad attenersi a'tipi tradizionali, per tradizione popolare o artistica. — Un'ultima nota vogliamo aggiungere e riguarda le biografie e autobiografie, molte delle quali, pur essendo l'esposizione de'casi d'un dato individuo, ci fanno, sia pel contenuto che per la forma, l'impressione d'una vera opera d'arte. Lasciando, per ora, altre considerazioni, è innegabile che, generalmente, la biografia o si fa di personaggi, che di fatto escono dalla volgare schiera di coloro che mai non fur vivi, ed hanno, per sè, natura e carattere chiaramente definito e perspicuo; o sono, per intenti diversi, adulatorii, morali, estetici, l'idealizzazione dei personaggi descritti, epperò creature abbellite dall'arte. In quanto alle autobiografie, chi ne abbia larga e non superficiale conoscenza, può attestare come in tutte, e specie nelle migliori, sia evidente lo studio degli autori di porsi come l'incarnazione di questo o quel tipo umano, secondo le tendenze e gl'intenti. Gerolamo Cardano vuol parere il più supersti-

* Arist., Poet. XXIV, 1460 a, 26: προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα; cfr. 1461 b, 11.

zioso e impudente uomo del mondo, e vi riesce, diventando, come fu detto, *mendacissimus.* Rousseau, pur dicendo di voler compiere un'impresa non mai da altri compiuta, si dipinge quale vuol parere, e non in tutto qual fu. Il Montaigne si carezza con amabili difetti; l'Alfieri mette in rilievo, meglio che altro, i suoi bollori e le sue stranezze; il Settembrini la sua bonarietà. Così questi ed altri storici di se stessi sono plasmati tipicamente dalla loro fantasia, quando, o sotto il miraggio d' un' illusione estetica ingannano se stessi, o, per ingrandire il loro io, ingannano gli altri. Lo stesso, poi, può dirsi di quegli scritti che, senz'essere delle intere autobiografie, siano de'racconti di particolari casi o avventure toccate a chi le descrive. Perchè, ponendo pure da parte libri come il *Werther* *, il *Jacopo Ortis* , ecc., in cui l' elemento ideale ha

* É preziosa questa confessione del Goethe: « Durante il mio lavoro, io mi ricordavo della felicità di quell'artista, a cui era stato facile comporre una Venere, mettendo insieme le attrattive d' un gran numero di bellezze. Io però mi permisi, sul suo esempio, di formare il ritratto della mia Carlotta sul modello e secondo le qualità delle più amabili persone, senza però alterare i tratti caratteristici di questa donna adorata » (*Aus mein Leben,* XIII, in *Sämmtl. Werke,* XVIII Bd. Stuttgart, 1858).

parte più grande dell' elemento storico ; è certo che, per voler raccontare, con intenti d' arte, un caso della propria vita, scelto tra gli altri, bisogna che esso abbia natura romanzesca o sia altrimenti interessante, di quell'interesse, s'intende, che possa esser coefficiente estetico e materiale d'arte; e s'intende che ne risulti, bellamente *formato,* anche un gioiello d'arte. *Le mie Prigioni* del Pellico, *Dal Sepolcro dei vivi* del Dostojewsky, *Graziella* del Lamartine, l'*Adolphe* del Constant, la *Fosca* del povero Tarchetti, ecc., possono essere delle storie vere, vissute dagli autori. Che perciò ? Le persone di cui vi si parla, i casi loro avvenuti hanno del tipico e dell'ideale, e sono rappresentati con quella forma che si conviene al romanzo; sono dunque più che l' esposizione di qualsivoglia fatto singolo, più che il ritratto semplice di persone reali qualsisiano.

Tali sono, dunque, i diritti, e, di fatti, il contenuto dell' ideale e del tipico, nelle opere d' arte.

IX.

Ora, io domando, si può dire che, in generale, il contenuto della storia sia, come per l'arte, il tipico, l' ideale, il bello, non il particolare, il sin-

golo, qualunque esso sia, limitato al questo qui, così, ora?

Nella *Poetica* di Aristotele v'è un passo, già in parte citato, che può dirsi capitale, così per la sua filosofia dell'arte, come per la questione che ora ci occupa. « Dalle cose dette » (così comincia il passo) « è manifesto che ufficio del poeta non è di esporre i fatti realmente accaduti, ma quali potrebbero accadere, secondo necessità o verosimiglianza. Giacchè lo storico e il poeta non differiscono tra loro per l'usare l'uno il discorso sciolto, l'altro, il metro: se anche si ponessero in versi le narrazioni di Erodoto, non sarebbero perciò meno storia che senza metro. Per questo si distingue lo storico dal poeta, che l'uno racconta i fatti realmente accaduti, l'altro i fatti possibili. Perciò anche la poesia è più filosofica e più seria della storia; la poesia rappresenta piuttosto l'universale, la storia il particolare ». * Come si vede, in questo passo, per non discuterne ora tutt'i punti, è nettamente definito il contenuto differente della storia e della poesia, e si può dire in generale dell'arte; giacchè ciò che la storia è rispetto alla poesia, nel pensiero aristote-

* Arist., Poet. IX, 1451 a, 34 — 1451 b, 10.

lico è il dato naturale rispetto all'arte in generale *. La storia espone i fatti realmente accaduti, quali che essi siano , con tutt' i loro difetti e le loro inevitabili contingenze, purchè accaduti; come in uno specchio fedele si riflettono tutt'i contorni e i lineamenti d'una figura anche brutta. Il fatto storico non può essere senza significato, perchè, per essere assunto a dignità storica, deve interessare la vita della comunità e dello stato; ma altro è il significato storico, altro l'estetico: ben può il fatto storico mancare di tutti o parte di quegli elementi, che ne farebbero un fatto tipico o prossimo a idealità, e lo renderebbero degno d'esser assunto a dignità epica. Ogni idealizzazione ed ogni artistica selezione nella storia sarebbe una falsità. Testimone dei

* Poet. XXV, 1, ravvicina esplicitamente al poeta il pittore e lo scultore. In quanto alla *mimesi*, che Aristotele considera come carattere generale delle arti (Poet. I, 1447 a, 13 sg.), è noto che per essa non deve intendersi l'imitazione pura e semplice. La parola μίμησις , nel pensiero aristotelico , vuol dire formazione , creazione , conforme alla natura delle cose. Però l'arte è definita: ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική : l'abito di produrre con ragione verace (Eth. VI, 4, 1140 a, 10); però è detto che τὸ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν: conviene che il modello ideale sorpassi la natura (Poet. XXV, 1461 b, 13), ecc., ecc.

tempi, a lei spetta dire la verità e sola e tutta la verità, nulla aggiungendo per render perfetta e bella una determinata persona o cosa, per sè nè perfetta, nè bella; nulla tacendo che sia brutto imperfetto o volgare, ed anche inverosimile, se è vero; in nulla, dunque, imitando l'epopea, che trasvolando per i regni del possibile, crea un mondo fantastico, di cui ciascuna parte e ciascun elemento può accogliere in sè tutte le perfezioni e compiutezze immaginabili. Aristotele, per opporre uno storico al poeta, fa menzione di Erodoto; e certo, in confronto degli anteriori logografi e logopii, Erodoto potè a ragione dirsi il padre della storia; ma dall'opera sua, come vedremo, non sono ancora disparititi tutti gli elementi epici, e però meglio era menzionare Tucidide. Del resto, in quanto storico, Aristotele seppe meglio che altri adempirne l'ufficio; e in sostanza può dirsi che piuttosto che Erodoto, biasimato ne' suoi scritti qualche volta, egli segua, se non in tutto Tucidide, la parte migliore del metodo tucidideo *. Dopo Aristotele, chi meglio ha inteso le differenze fra il contenuto della poesia

* Non adduco qui le prove di ciò che affermo, perchè mi sono occupato altrove largamente di questo argomento.

e quello della storia è stato Bacone, il quale ha inoltre cercato i motivi psicologici della poesia. « La poesia narrativa o eroica sembra derivare da una sorgente in tutto nobile; più che ad altro essa si rapporta alla dignità della natura umana. Essendo il mondo sensibile inferiore in dignità all'anima umana, sembra che la poesia offra a questa natura umana ciò che la storia le nega, e soddisfi comunque l'anima colle immagini delle cose, dacchè mancano le cose reali. Giacchè, chi guardi bene addentro, toglierà dalla poesia fermo argomento, che all'anima umana piacciono cose più grandi e più splendide, un ordine più perfetto e una varietà più bella di quel che sia possibile ritrovare nella natura stessa dopo la caduta. E però, non presentando la storia fatti di tale grandezza e splendore, quali piacerebbero all'anima umana, viene in aiuto la poesia, che immagina fatti più eroici di quelli che avvengono in realtà... Perciò la poesia può a ragione sembrare in qualche modo partecipe della divinità, perchè rapisce l'animo e lo sublima, accomodando le immagini delle cose ai desideri, non già l'animo alle cose, come fanno la ragione e la storia * ».

* Bacon, *De Augmentis scientiarum*, II, 13, in *The Works*, vol. IV, p. 68, 69. London, 1768.

In tal modo è chiaramente determinata anche da Bacone l'inferiorità estetica del contenuto della storia, e quella che può dirsi l'umana sete dell'ideale, la quale, come già innanzi vedemmo esser la fonte d'ogni poetica idealizzazione, così presto vedremo esser uno dei principali motivi della storica decorazione. Il pensiero di Aristotele e di Bacone, non poteva non esser quello di Hegel, date le esigenze del suo sistema in generale e della filosofia dell'arte in particolare. Se la storia è la obbiettivazione dello spirito pratico, che è uno de' momenti inferiori nel divenire dello spirito, il fatto storico non può essere, nella sua accidentalità, il contenuto dell'arte, che rappresenta uno de' momenti dello spirito assoluto, o, ciò che è lo stesso, dell'assoluto. « Neanche i più belli prodotti della descrizione storica », dice Hegel, « appartengono all' arte libera... Ciò che rende prosaica la storia non è la maniera onde viene scritta, ma la natura stessa del contenuto... Nelle situazioni storiche è manifesto il giuoco delle accidentalità, la scissura tra ciò che è in sè sostanziale e la relatività de'singoli avvenimenti e casi... Nè lo storico ha il diritto di cancellare i tratti prosaici del suo contenuto o di cangiarli in poetici... * ».

* Hegel, *Op. cit.*, 3, p. 257-259.

Hegel parla, certo, d'un' arte storica, che consiste nell'ordinare « ciò che si è accertato, configurarlo, plasmarlo, aggruppando i singoli tratti, accidenti e fatti, di modo che da un lato risalti una chiara immagine della nazione, del tempo, delle esterne circostanze e dell' interna grandezza o debolezza degl' individui storici; e dall' altro lato in tutti i modi si rappresenti il rapporto reciproco in cui stanno intimamente con lo storico significato d'un popolo, di un avvenimento, ecc. ». Ma questa è arte *in certo senso*, è quell' arte che appartiene alla scienza bene ordinata e rappresentata, non meno che alla storia, e che non può bastar a cangiare la natura del contenuto storico, che sia prosaico, cioè senza qualità necessariamente tipiche o ideali *. — E parrebbe che almeno la storia potesse per il suo contenuto essere equiparata al romanzo che dicono naturalista o sperimentale, e che pretende di attenersi in tutto ai dati di fatto, e però di potersi dire più

* Il pensiero aristotelico a riguardo della storia è ripetuto anche dallo Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, p. 503, Lpz. 1859), il quale però, sullo stesso fondamento, nega che la storia possa costituire una scienza. Ma di ciò più tardi. L'Hartmann è anche più esplicito, ma da altro punto di vista; cfr. *Op. cit.*, p. 511 seg.

storia che romanzo. Ma a chi abbia qualche familiarità con questi romanzi è manifesto che, per quanto vogliano essere un quadro sincero della vita reale, per quanto siano preparati dall'osservazione e dallo studio positivo de' fatti, per altrettanto vi colgono sempre i lati e gli aspetti tipici, e questi individualizzano, appunto per essere l'immagine di ciò che *ordinariamente* ciascuno nella vita e nella società osserva e trova. E però se il romanzo natura lista è parso una forma relativamente nuova, degna di nome nuovo, è per altra ragione che per copiare servilmente la natura o il dato dell'esperienza nelle sue singolari determinazioni. Talora, pur troppo, ciò fa, e con ostentazione, quando, invece di descrizioni rapide, che tratteggino la parte rilevante delle cose, si perde in lunghi inventarii, tanto meno efficaci, quanto più lunghi e noiosi, e invece di scolpire caratteri e fisonomie, ci fornisce fedi criminali e verbali di riconoscimento; e s'accontenta dell' insignificante, del nevrotico, del contraddittorio, purchè si possa dirlo positivo o farlo credere tale. Ma più spesso, per opera de' maestri, il romanzo naturalista sa padroneggiare il materiale empirico, secondo gl'intenti dell'arte più consumata, e cavarne de' tipi, la cui popolarità cresce in ra-

gione diretta della loro significazione generale. E se, non ostante questo processo di concentrazione della realtà empirica , che sorpassa il grezzo dato naturale, esso conserva il nome di naturalista , lo deve, e al fatto che non s'eleva gran che sulla natura, e alla materia in cui più spesso diguazza, la quale è quasi sempre la realtà della vita più prossima a natura o più lontana da ogni spirito d'idealità : quella, voglio dire, volgare , laida e brutale. In ciò è il secreto del suo successo, il suo merito e il suo difetto. Successo , ed è naturale , perchè carezza gl'istinti e i sentimenti più generali e più infrenabili dell' animale umano ; merito anche , sociologico, s'intende; perchè rifugge dalle pudicizie false e convenzionali e dalla sentimentalità morbosa, e disvela piaghe sociali nascoste; ma difetto d'arte, perchè incapace di generare quel profondo sentimento estetico, a cui solo dà luogo la visione dell'ideale o la fusione col sentimento estetico di altri sentimenti elevati , concomitanti e omogenei. Ma checchè di ciò sia , può ben dirsi che il romanzo naturalista sta alla storia come a questa il romanzo storico, di cui in sostanza è una forma. Perchè, in quel modo che il romanzo storico, o una sua maniera, colloca, in mezzo a circostanze storiche dei

secoli passati fatti e personaggi inventati, ma tipici, quali, cioè, in quelle circostanze potevano trovarsi e di quelle circostanze essere perfetta espressione; così il romanzo naturalista, in mezzo all'ambiente sociale presente colloca, o meglio dalla società presente trae gli elementi per formare tali personaggi e tali fatti, che si possa dirli tipicamente rappresentativi. Di guisa che, ciò che descritto ora noi chiamiamo naturalistico, in avvenire sarà argomento storico. Ed appunto per queste rappresentazioni tipiche, il romanzo storico e naturalista sono opere d'arte, inferiori solo alla poesia che crea il mondo degli ideali; ed è appunto per questo, che al romanzo, poco meno che all'epopea, resta esteticamente inferiore la storia. — Ma qui, non senza ragione, si dice: la storia, che pure è così ricca e così varia, non rappresenta mai alcunchè di tipico? la storica realtà non presenta mai personaggi e fatti che si accostino all'ideale, e uguaglino le più belle creature poetiche? e, in generale, ogni individuo, in quanto appartiene ad una specie o classe, non ha in sè alcunchè di specifico o classico, cioè tipico? Rispondiamo partitamente a ciascuna di queste obbiezioni. La storia, è vero, rappresenta talora, anzichè l'individuale, il tipico. È quella parte di essa,

che non narra avvenimenti, ma dipinge caratteri e tipi proprii di un dato periodo storico, ritrae istituzioni e costumi nei loro generali lineamenti, coglie, insomma, il relativamente stabile e il comune in mezzo alla varietà degli accidenti, delle singolarità e delle mutazioni. Così la storia può, oltre ai casi di Aspasia, ritrarre il carattere generale delle etère greche; accanto alla vita di questo o quel martire ed anacoreta, dipingere il martire, l'anacoreta nella loro tipica figurazione; e, del pari, il padre romano, la madre spartana, il tribuno, il trovatore, lo studente, il cavaliere medioevale l'uomo del Rinascimento, il cicisbeo del secolo XVIII, ecc. Ma, com'è evidente, queste o simili rappresentazioni del generale, hanno carattere più di scienza che d'arte; perchè il comune, il generale, l'astratto, costituiscono un concetto, non una individualità artistica; e di tanto solo possonsi accostare alle creature dell'arte, di quanto sono perspicuamente distinti e, a dir così, individualizzati tra altri tipi, altri concetti e generalità, a cui meni l'induzione storica. Del resto, questo è uno dei punti in cui più si toccano la storia e l'arte, e che, come dettero luogo al romanzo storico, così possono mettere a prova l'arte dello storico in alcuni luoghi

dell'opera sua: ma resta sempre tutto ciò che nella storia è parte principale, il racconto di cose e persone singolarmente determinate. In quanto poi al fatto che ogni singolo individuo abbia in sè alcunchè di tipico, ciò non basta a identificare qualsivoglia individualità coll' individualità tipica, perchè altro è avere in sè qualcosa del tipo, altro esser tipico, cioè possedere per eccellenza le proprietà più rilevanti del tipo. Moltissimi uomini hanno dello sciocco, ma Calandrino, il Grasso legnaiuolo, Cecco Grullo, ecc., sono la sciocchezza personificata, individuazioni tipiche della sciocchezza. Tutti, più o meno gli uomini hanno dell'intrigante, ma Jago è eccellentemente tale. Ogni sciopero di operai ha i suoi tristi effetti, ma quello descritto dallo Zola nel *Germinal*, in quanto ne raccoglie i principali e più tristi, e li rende in sommo grado perspicui, par quasi una rivelazione, e ti sforza alla rabbia e alla maledizione, più di ogni sciopero avvenuto sotto i tuoi occhi, che ti ha lasciato meno pensoso dell' avvenire, e meno profondamente commosso. Finalmente, è naturale che la immensa varietà e ricchezza di personaggi e di fatti storici ne presenti alcuni che sembrino, come già accennammo, vere individualità tipiche, vere incarnazioni dell' ideale.

Socrate, Leonida, Decio Mure, Alessandro Magno, Cesare Borgia, Giordano Bruno, Napoleone, ecc., la peste di Atene, i terremoti delle Calabrie, le vittorie garibaldine, la Rivoluzione francese, ecc., ecc., son tali persone e fatti, che l'arte sarebbe ben contenta d'averli ideati, sono quello che è stato detto il bello storico (*Geschichtlichschöne*), accanto al bello naturale propriamente detto *. Ma essi non son tutta la storia. Accanto a personaggi di *poema degnissimi e di storia*, tu trovi il tal dei tali che non fu nè carne nè pesce, la cui vita è tutta una inverosimile contraddizione o una vacuità, la cui anima, degna appena del limbo dei bambini; di fronte a popoli attivi, pieni di coscienza delle loro forze e di fede nei loro destini, fieri, ambiziosi o magnanimi, tu trovi moltitudini che mai non fur vive, nè abbastanza morte, il cui ritratto non potrebbe riuscir che scolorito, come la loro indole; accanto al gran fatto, al fatto in tutti i suoi particolari tipico, il fatterello di cronaca, sconclusionato, volgare e prosaico; finalmente, accanto a ciò che ha significato necessario e universale, l'irregolare, il capriccioso,

* Kirchmann, *Op. cit.*, I. pag. 41; Hartmann, *Op. cit.*, p. 511-517.

l'irreducibile. Quando tu parli del carattere di Socrate e di Giordano Bruno, senti, è vero, che l'anima ti gioisce e la fantasia sta paga; la quale non potrebbe, senza studiata iperbole, inventar nè una maggiore devozione alle leggi, nè un maggior coraggio di fronte alla morte, nè maggiore fierezza di contro ai carnefici, nè una tempra d'uomo fusa con coerenza più stretta di pensiero e d'azione : quelli sono la più perfetta incarnazione del carattere morale del filosofo: sono il tipo. Ma potresti dire lo stesso di cento altri, filosofi e non filosofi, che, ciascuno in modo diverso, seppero sapientemente altro dire, altro fare, altro pensare, e si mantennero in buona amicizia col trono, l'altare e le moltitudini ? Mosè, Maometto, Lutero : ecco dei fondatori o riformatori di religione; ma qual d'essi raggiunge il sublime ideale del fondatore del Cristianesimo, intorno al cui capo, cinto di spine, fu irradiata la poesia di milioni di anime; nel cui petto, trapassato dalle lance, furon riposti tesori infiniti d'amore e di sacrificio? Gregorio Magno, Gregorio VII, Cesare Borgia, Ezzelino da Romano: ecco degli uomini dai contorni precisi, dei caratteri scultorii, epperò non solo storicamente, ma anche esteticamente interessanti. Ma diresti lo

stesso di cento altri papi e tirannelli, cui appena la tiara o lo scettro salvò dall'oblio, nulli nel bene, non grandi nel male, non fermi in alcuna massima, non agitati da alcuna passione, non aventi alcuna fisonomia specifica e individuale insieme, che l'arte possa cogliere e rappresentare? Essi, potrebbe dire il de Sanctis, sono poetici, in quanto sono prosaici. Ma quanta differenza tra l' arte, la poesia, che rappresenta la pienezza della vita, il carattere, il contrasto delle passioni, l'individualità ricca e perfetta, in breve, ciò che il Goethe chiama il *significativo* e considera come l'essenza del bello, e quell'arte che si trova dinanzi l'insignificante, la morta gora, la classe indistinta, l' assenza del carattere, della passione, d'un'anima che sia fonte di vita vera e teatro magnifico di magnifiche battaglie! *Non parliamo di lor, ma guarda e passa:* ecco, in tali rincontri, il giudizio dell'arte. Di grazia, che cosa han di tipico, in quanto principi, in quanto uomini potenti, di degno dell'arte, tutti quegl'imperatori bizantini, di cui quasi solo il nome è giunto a noi, quel miserello di Romolo Augustolo, quei reucci fannulloni che si lasciarono strappare la corona di Meroveo, tutti quegli eredi di avite grandezze e potenza, ai quali bastò il godimento pacifico e silen-

zioso dell' eredità? E delle centomila scaramucce o battaglie combattute nei secoli, ond'è sanguinosa ogni pagina della storia, quante mai si può dirle così veramente notevoli, così tipicamente eccellenti, per episodi brillanti, magnanimità d'incontri, trepidanza degli eserciti, incertezza degli effetti, splendore di vittoria, ecc., da poter essere assunte a dignità epica, e riescire, descritte, a generar nell'animo del lettore quel non so che tra l'orrido ed il sublime, che vi trasfondono le descrizioni di battaglie che han deciso della sorte dei popoli e della immortalità? È che non si trova ogni volta tutta la Grecia contro la Persia; o un giovane principe educato ad avere l' Iliade sotto il guanciale, che vada alla conquista del mondo; ovvero Annibale, gli Scipioni, Cesare, Attila, Napoleone, ecc. È così vero che la storia non presenta se non raramente caratteri e azioni esteticamente perfetti, che l'arte, quando ha voluto attinger argomenti dalla storia, ha finito per trasfigurarla siffattamente, da rendere la realtà storica poco o punto riconoscibile; giacchè questa, per sè, non bastava a soddisfare le sue esigenze di perfezione e di bellezza. Ad Ennio non bastavano i registri sacerdotali e i rozzi annalisti, quando scriveva epicamente la storia di Roma, nè

a Lucano le notizie contemporanee, per la *Farsaglia*, che pure è povera d'invenzioni; nè per l'*Africa* del Petrarca, Tito Livio, già per sè storico e poeta; nè al Tasso le memorie delle crociate; nè al Klopstock la storia sacra, ecc., ecc. E chi potrebbe accusare di plagio storico l'arte sovrana di Eschilo, di Dante e di Shakespeare, o quella di Schiller, dell'Alfieri e del Manzoni, e di tanti altri che attinsero ispirazione ai drammi della storia? Schiller scriveva ad Humboldt: « Per l'innanzi componendo, p. es., il carattere di Posa e quello di D. Carlos, io mi sono sforzato di supplire alla verità che mancava alle mie opere dramatiche cogli abbellimenti dell'idealismo. Qui, nel mio Wallenstein, sento di compensare, colla pura verità, l'assenza dell'idealismo ». Ma, nel fatto, il Wallenstein dello Schiller storico o no, accoglie in sè tutto il mostruoso egoismo che è carattere dell'ambizioso, si chiami col suo nome, ovvero Silla, Cesare, Napoleone; e, se il poeta si teneva o credeva tenersi da presso alla storia, era perchè in questa già aveva trovato il personaggio esteticamente compiuto, il personaggio tipico e per una volta non sentiva il bisogno d'altra idealizzazione. Più francamente ebbe a dire il Goethe: « Per ilpoeta non esiste personag-

gio storico; a lui piace di rappresentare il suo mondo ideale, e con questo intento fa l'onore a' certe persone storicamente esistite di prestare il loro nome alle sue creature * ». Nè ciò accade solo ai poeti. Al senso artistico del popolo par sempre meschina cosa e incompiuta il fatto positivo; indi l'elaborazione leggendaria, che è tutto un processo di completamento e d'idealizzazione, conforme, s'intende, alla peculiare potenza fantastica e al gusto. Se uno dei più generali e costanti caratteri della natura umana è lo slancio verso l'ideale, una delle manifestazioni più ordinarie dell'ingegno popolare è l'iperbole. Meno si conosce il limite e la necessità del limite, e più si è portati a sorpassarlo e allontanarsene. La fantasia educata al bello, questo tiene per lume e guida, e non si diparte dalla realtà, che per perfezionarla e nobilitarla; laddove spiriti incolti e fantasie *corpolentissime* operano grossolanamente, accumulando, addensando, ovvero impicciolendo, diradando, tutto sino allo strano, al grottesco, all'inverosimile. Allo stesso modo, il senso poco educato a certe finezze e sfumature di colori e di sapori,

* Goethe, *Il conte di Carmagnola*, in *Sämmtl. Werke*, XXVI Bd., p. 482, Stuttgart, 1858.

cerca il forte ed il vivace nelle sensazioni gustative e visive, anzichè la tinta soave e la delicatura. Ma bello o iperbolico, perfetto o stupefacente, l'ideale asseta di sè colla stessa forza gli uomini d'ogni classe e coltura, e induce alle particolari o nazionali fabbricazioni storiche, siano epopee storiche, siano cronache meravigliose, siano vite di santi. Così nascono le epopee orientali e greche, i *Reali di Francia*, la *Cronaca di S. Gallo*, i *Nibelungi*, la *Leggenda dorata*, l'*Edda*, ecc., tutte produzioni di fantasie associate, che meglio della storia rispondevano alle esigenze idealistiche de'popoli. Ma questo è ancor poco. Alla storia stessa, alla storiografia dotta, non è bastata la storia colla sua nuda realtà positiva; per essere storia in tutta la sua dignità s'è creduta in dovere di essere più che storia, pigliando in prestito dalla poesia e dalla retorica elementi propri di queste forme letterarie, quasi vergognosa di comparire nella sua naturale semplicità. Chi abbia qualche familiarità coll'istoriografia antica e moderna, fin quasi alla prima metà del secolo XVIII, e coll'agiografia medioevale, non può non aver osservato le pretensioni letterarie negli storici reputati migliori, tranne solamente pochi. Molte volte è inconscienza o trascuranza dei

fini propri della storia, molte altre anche mala fede storica; ma sempre è notevole un certo slancio verso l'ideale che tradisce il desiderio di far opera sopra tutto bella, compiacente o edificante. Si guardi un po' al ritratto fisico e morale de' più importanti personaggi storici, o de' santi, alle descrizioni di fatti guerreschi, di costumi o di miracoli, alle arringhe militari e politiche, ecc. Chi scrive dopo, si sforza di dir più o meglio di chi ha scritto prima: se no, a che scriver di nuovo una storia già scritta? E fino a che la critica non viene a turbare il processo d'idealizzazione, si può dire che questo continua, senza interruzione, fino all'iperbole. Si tratta di presentare un eroe, un santo, un tiranno, un buon sovrano, ecc.? La terra e il cielo, tutto concorre a preparare l'avvento di questi uomini singolari, i quali compariscono sempre nella pienezza o profondità de'tempi. Nascendo, portano in core quintessenziato, il bene o il male: e già sogni materni, pronostici di savi, non mai visti prodigi, preannunziano il loro destino buono o cattivo. Corrono, ancor nella culla, qualche pericolo? È poca cosa: il ferro, il fuoco, i serpenti, non riescono colla loro forza sterminatrice ad annientare una debole vita protetta dagli spiriti buoni o cattivi. Le leggi stesse

della natura par che pieghino dinanzi a tanta potenza fatale. L' educazione più contraria alle loro disposizioni naturali non basta a trasmutare, in meglio o in peggio, nè un po' d'oro, nè un po' di piombo delle loro anime. L'eroe comincia presto le sue gesta, se già non le ha cominciate nella culla. Chi potrebbe mai superarlo alla corsa, al nuoto, alla caccia, alla giostra? quante vite egli non salva, in momenti di supremo pericolo, con islanci di supremo coraggio? Il pericolo egli l'ama come fratello, lo cerca, l'invidia altrui, vi si tuffa, e non perisce: sempre incolume o sempre vittorioso. Credete poi che abbia i bisogni di tutti gli altri uomini? Vero asceta del valore, tollera, fin dove non par possibile a natura animale, la fame, la sete, le veglie, la fatica, per letto la nuda terra, per padiglione il cielo. Contro i vinti non incrudelisce, nè lascia cadere invano la lacrima del supplichevole: generoso così com'è forte, perdona il nemico e rileva il misero. Ma se offendere e vendicare egli deve, ogni sua offesa è un massacro, ogni vendetta uno sterminio. E quando l'ora sua è suonata, quando bisogna che il suo destino si compia, egli muore; ma prima ha salvato la patria o l'onor nazionale; prima la gloria l'ha baciato in fronte col suo ultimo bacio

immortale; e così la sua morte è l'apoteosi della sua vita. — E il santo? Non basta averlo fatto martire della fede o eroe della carità, aver in lui assommate tutte le virtù morali e teologali: egli deve vivere per sè, come se non avesse corpo, e per gli altri, come se avesse più d'un'anima. Egli deve comandare a tutti gli elementi, come Dio stesso; trascinarsi dietro, per sola forza d'amore, le moltitudini entusiastiche; e invano tutto l'inferno cospira alla rovina dell'anima sua. Ma pure, in tanta onnipotenza, beve, come Cristo, tutto il calice dell'amarezza; e quando alla fine depone il frale per la gloria del Signore, intorno al suo misero lettuccio ingaggiano aspre battaglie le legioni infernali e le celesti; ma la vittoria non è dubbia: Lucifero fugge, *vuota stringendo la terribil ugna;* e l'anima santa in un nimbo di gloria è assunta in cielo. Ecco nei suoi elementi più semplici lo schema dell'agiografia medioevale, che otteneva fede di storia, e della cui elaborazione fantastica, con una serietà che parrebbe ironia, ci fu persino chi scrisse le regole, come una specie di poetica religiosa. — In quanto poi al tiranno, par che lo storico, nel dipingerlo, non sappia compiere il suo ufficio, che tingendo lo stilo o la penna nel sangue e nelle fuliggini infernali. Il

tiranno, antico o moderno, non conosce altra legge che il suo libito, non altro freno, che la sua sazietà. Egli è fine artefice di delitti: avvelena i parenti, stupra le sorelle, ruba altrui gli averi, le mogli e le figlie. Nemico di Dio e di misericordia, avido di sangue e di terribili spettacoli, inventa strani supplizii, si scalda i piedi ne'visceri fumanti delle vittime, e pasce di carne umana i suoi cani. Fatto dalla sorte, pastore del suo popolo, ne è naturalmente il lupo; sospettoso com'è malefico, scorge da per tutto insidie, congiure, tradimenti: nuovi pretesti a nuove crudeltà. Un capitano che vinca e gli salvi il trono vacillante e la vita, non a gratitudine lo move, ma ad invidia: la sua vittoria diventa presto la sua colpa. Inesorabile, superbo sempre, diventa d'un tratto coniglio, se è malato; e quando il tuono, come sprigionandosi dall'ira di Dio, scroscia sui comignoli della sua torre, egli cerca un rifugio sotterra, e si cosparge il capo di cenere.— Al contrario del tiranno, quando la realtà storica presentava un principe saggio e buono, o l'adulazione era tratta blandemente a usar la penna d'oro, per formarlo tale, la fantasia dello storico diventava una fucina di tutte le virtù più umane; il suo stile, tutto latte e miele; la biografia, un pane-

girico. Ecco, nel regno di quel vero pastore di popoli quasi ritornata l'età dell'oro o dei patriarchi: ecco in lui la nuova delizia del genere umano. Egli non si sobbarca al grave pondo di fare il signore, che per servire i suoi sudditi: immagine di Dio in terra, è responsabile innanzi a Dio delle sorti del suo popolo, come della sua famiglia. Fa le leggi, ma per sottoporvisi egli primo; fa la guerra, ma perchè ve l'hanno trascinato pericolosi vicini; sparge sangue cristiano, se siamo in tempi cristiani, per conservare indipendenza al suo popolo e saldo il trono che Dio gli ha affidato; sparge sangue ereticale, per la gloria di Dio e il trionfo della Santa Madre Chiesa. Se giudica, egli è Salomone; se condanna, vorrebbe, per non firmar la dura sentenza, non sapere scrivere; se dona, è Alessandro; se consola i sudditi, in tempi di pubbliche calamità, ha la fermezza romana o la magnificenza di Tito; ed è Mecenate, se anche non ha compri che gl'istoriografi.— Io potrei continuare per lunga pezza ancora a ritrarre altri tipi istoriografici convenzionali, per es., il vindice della libertà, che prima si era finto stolto, nè solo in Grecia e in Roma; il sovrano debosciato, per cui si studiarono nuovi e irritanti mezzi di voluttà, non solo nelle ville imperiali, a' tempi an-

tichi; la gran dama peccatrice, la quale discendeva sempre fino al lacchè, ecc., ecc. Io potrei mostrare ad uno ad uno quali fossero gli ammenicoli, onde gli storici idealizzavano o decoravano i loro personaggi, e come questo processo d'idealizzazione o accumulazione li rendeva il più delle volte ingiusti e bugiardi. Io non avrei che a sfogliare qua e là le storie alessandrine, bizantine, medioevali, qualche volume della raccolta dei Bollandisti, e quelle, anzichè storie, esercitazioni retoriche, che Paolo Giovio, Paolo Emilio, Mariana, Strada, Sarazin e altri molti nei secoli XVI, XVII e XVIII, licenziavano all'ammirazione de' letterati. I ritratti di cui sono inevitabilmente fregiate si riducono a dei centoni, raffazzonati principalmente sulle opere di Tucidide, Sallustio, Livio, Tacito, Svetonio, ecc. Ciascun famoso personaggio, greco o romano, ciascuna creatura poetica, sfilando dinanzi alla fantasia dello storico, vi deponeva parte delle sue spoglie; sì che, quando pure i ritratti non inchiudessero elementi assolutamenti contraddittorii, o malamente contrusi, nonchè dare l'immagine particolare e vivente del carattere delle persone, cadevano nell'astratto e nel convenzionale, quasi luoghi comuni e pezzi preparati innanzi e adoprati senza scrupolo di sorta.

« Noi ne facciamo troppi », gridava scandolezzato persino il P. Rapin, che ai ritratti non sapeva rinunziare, « ne facciamo troppi, che non somigliano a niente e che non convengono ad alcuna persona, perchè convengono a tutto il mondo. I romanzi, riguardo a ciò, ci hanno guasto lo spirito * ». Del resto, anche Napoleone, in tempi meno favorevoli alla retorica diceva : « Gli storici che vorranno esser belli, mi loderanno »; il che era dire, che ne avrebbero fatto un tipo perfetto di guerriero e di conquistatore, tacendo o attenuando i lati manchevoli della sua personalità e narrando con epico splendore le sue gesta. Nè s'ingannava, se non solo per un verso : chi volle esser bello, o troppo alto levò le sue gesta, o troppo s'industriò a dipingerne il genio malefico, la smisurata ambizione e l'assenza di ogni sentimento morale. E chi potrebbe in buona fede attestare, che, ai giorni nostri, lo storico, non ostante tutt'i progressi fatti dalla critica storica, non si trovi, sia pure suo malgrado, vinto dalle seduzioni della fantasia, irresistibile creatrice di figure tipiche ? È certo un brutto se-

* *De l'histoire*, p. 272; cfr. Daunou, *Cours d'études historiques*, t. VII, p. 402 sg. Paris, 1844.

gno che, ancora qualche anno fa, dall' alto d' una cattedra universitaria, un professore declamava parole come queste: « Si cessi di rimproverare agli storici d'aver tradita la verità idealizzando i loro eroi. Sarebbero restati al di sotto di essa, se non avessero visto che un solo uomo nel grand'uomo, invece di mostrarci in lui il rappresentante della grandezza morale, della virtù, qualunque ne fosse il nome, che regnava presso i suoi concittadini, che faceva la forza e la gloria della Città. Permettiamo allo storico di presentarci armoniosamente riuniti in Carlo Magno, in S. Luigi, tutt' i tratti del legislatore o del soldato cristiano, di farci ammirare in Giovanna d'Arco (riassunto di tutt' i nomi dei grandi servitori della Francia, da Carlo Martello a Baiardo, da Baiardo a Marceau e a Courbet) l' eroico figlio del popolo, combattente e immolantesi per la salute della Francia * ». — Nè solo intorno ai ritratti s'è esercitata la fantasia idealizzatrice. Peggio è accaduto per gli avvenimenti: sì che i lamenti, da quelli di Tucidide, di Polibio e di Luciano, si seguono senza interruzione, per tutt'i secoli. Gli storici, notava il Castelvetro, espongono

* Charaux, *L'histoire et la pensée*, p. 183, Paris, 1893.

« niuna di quelle cose, che sono avvenute, o almeno poche, ma quelle che sogliono avvenire, e sono possibili; e brevemente per poco errano così in tutte quelle descrizioni, che dai Greci sono chiamate ὑποτυπώσεις * ». Qualsivoglia combattimento navale o campale, qualsivoglia assedio o presa di città o pubblico torneo o festa o funerale o cerimonia politica e religiosa, o intrigo o affare intimo, ecc., doveva esser descritto colla fantasia del poeta epico o del romanziere, più che colla memoria del testimone, quando pure non era un pretesto per fare sfoggio di cognizioni tecniche. Anche qui, naturalmente, Erodoto, Tucidide, Livio, Sallustio e Tacito, poetici ed oratorii modelli della storia, Vegezio, Polieno, Igino, ecc., scrittori militari, e i romanzieri più in voga, quando potevano servire a qualcosa, erano le miniere da cui si traeva l'oro e l'orpello, per comporre una più o meno preziosa collana di particolari descrittivi; e anche qui chi vien dopo deve dire più o meglio di chi ha scritto prima **.

* *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, p. 210. Basilea, 1576.

** Chi abbia vaghezza di studiare gli elementi romanzeschi penetrati nella storia, legga gli scritti dell'abate di S. Reale, di Maimbourg, di Varillas, dell'abate Vertot, ecc., ecc.

Con ironia pariniana e umorismo veramente piccante, uno scrittore inglese del secolo XVIII scopriva il secreto degli storici del suo tempo e di quelli anteriori, quando, dopo altri consigli, fingeva d'indicar loro il modo di rendere interessante e d' abbellire la narrazione. Nelle descrizioni, egli dice presso a poco, non risparmiate nulla. Le vostre battaglie siano le più sanguinose, i vostri assedii i più lunghi, i forti imprendibili, i capitani i più valenti, i soldati i più intrepidi. Si tratta d' una battaglia navale? la flotta del nemico sia superiore alla vostra, i suoi vascelli i più grandi che siano apparsi mai. Non vi spiaccia d'incendiare cento navi, e di far piombare nel mare i marinai mezzo bruciati. Lasciateli vivere e nuotare per un po' di tempo nell'acqua, per aver occasione di schiacciarli tra i loro vascelli e i vostri; e allorchè avrete descritto minutamente tutti gli orrori del combattimento, non mancate, alla fine, di far saltare in aria la nave dell' ammiraglio e degli ufficiali più segnalati per nobiltà di nascita e per valore. Nel dar sacco a una città, massacrate senza misericordia, dai vecchi ai più piccoli fanciulli; inseguiteli fin negli asili più sacri. Inventate qualche genere nuovo d' insulto contro la modestia delle matrone. Fate violenza a

un gran numero di vergini, ma non dimenticate che esse siano tutte d'una bellezza perfetta e di una purità senza macchia. Quando poi avrete bruciato tutte le case, segata la gola a un numero di abitanti dieci volte maggiore di quelli che esse contenevano, esercitate sui cadaveri le crudeltà più raffinate. Per aumentare l'orrore dello spettacolo, lasciate che sfuggano alcuni e siano tutti nudi; lacerate allora le membra scoperte, incitate contro loro i contadini e armate gli elementi per perseguitarli; periscano, alla fine, negli orrori d'un temporale, d'acqua e di freddo, mentre lampi e tuoni accrescano lo spavento nelle loro anime, ecc., ecc. — A render poi più dramatico il racconto, a far prova di eloquenza, dovevano servire le dicerie o arringhe, nelle quali gli storici, come nota lo stesso Castelvetro, « più che in niuna parte dell'historia si compiacciono, et si pagoneggiano, spiegando i pomposi ornamenti delle parole et delle sentenzie. Conciosia cosa che essi, senza punto predire, pur con un solo motto, che non sanno certo, che il cotale capitano o il cotale senatore sermonasse in quel tempo, o in quel luogo; perchè pare a loro, che allora convenisse, o fosse verosimile, che sermonasse, assegnino ad alcuno sicuramente l'aver sermonato, co-

me se avessono i testimoni autorevoli, e appresso affermino, senza rossore niuno, aver sermonato cosiffattamente; il che non solamente non è vero, o verisimile, ma non è ancora possibile il più delle volte, attribuendo a persone grosse, et ad idioti diccrie, delle quali migliori, o più sottili non farebbe Dimostene * ». Ma di qual rossore mai va parlando il Castelvetro? Gli storici avrebbero solo arrossito di non saperle fare più belle. Mezerai, ad evitare il sospetto che egli non avesse fatto che inserir nelle sue storie discorsi realmente tenuti, ha cura di far sapere al mondo che sono composizioni tutte sue: « *Me, me adsum, qui feci!* » — Talora, invece d'un'abile accumulazione di elementi ideali, è bastato che l'arte abbia aggiunto alla realtà storica un particolare solo, un motto, una parola. Quanto non è più bello l'episodio di Ferrucci colla leggenda di Maramaldo!, di Galileo alla tortura coll' « *eppur si muove* »!, di Filippo di Valois che, dopo il disastro di Crecy, va a domandare asilo al castellano, e, come inventò Chateaubriand, gli si annunzia colle parole: « *Ouvrez, c'est la fortune de la*

* *Op. cit.* p. 209 seg.

France * » ! — Questi, adunque, e altri sono stati i mezzi adoperati dall'istoriografia per elevarsi all'ideale, al tipico, all'arte, ciò che non avrebbe certamente fatto, se la nuda realtà fosse potuta bastare a' suoi fini estetici, se, cioè, il contenuto della storia fosse sempre appropriato all'arte. Nè si può dire che, con i mezzi dell'arte, la storia non ne abbia spesso raggiunti i fini: c'è delle opere storiche, che hanno tutta la materia e tutt'i colori della poesia. Ma da tali opere, chi un po' conosce i ferri e gli abusi del mestiere, torce gli occhi sospettosi, ovvero lascia goder loro lo stupendo spettacolo fantastico, attratto dalla sua bellezza, ma senza speranza di accrescere in nulla la sua conoscenza del passato. Or io dico: dacchè ci sono, per produrre quegli effetti estetici, la poesia e il romanzo, quanto non sarebbe più del contrario opportuno, che ciascuno si persuadesse che la *beauté de l'histoire c'est de ne pas en avoir !*

* Cfr. Bourdeau, *L'Histoire et les historiens*, p. 222, Paris 1888.

X.

Dopo ciò ch'è stato detto, riappare una questione già prima sotto altro rispetto toccata, quella de'rapporti fra l'arte e il sapere, che i lettori frettolosi possono anche trasandare, se lor piace. Perchè, se è vero, com'è vero, che l'arte rappresenti l'individualità tipica, e che questa, in mezzo alle contingenze proprie dell'individuo, contenga in grado eminente le note necessarie e comuni, ciò che non è il più delle volte dell'individualità storica, sia persona, sia avvenimento — l'arte, per ciò appunto, più che mai s'avvicina alla scienza, e il suo carattere è non pure estetico, ma eminentemente conoscitivo. Estetico, in quanto la rappresentazione sia perfettamente elaborata e *formata;* conoscitivo, in quanto sia rappresentazione d'un tipo, d'un' idea, d'un ideale. Aristotele, infatti, considera gl' ideali artistici come prossimi alle verità scientifiche *; definisce l'arte: « l'abito di produrre con ragione ** »;

* Eth. VI. 4. 1140 a 10, già citato.

** Poet. c. IX. 1451 b, 5: διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δὲ ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

e, parlando della poesia, la dice, come vedemmo, « più filosofica e più elevata della storia ». Ora, lasciando da parte quel *più elevata* (σπουδαιότερον), e limitandoci al *più filosofica*, a noi pare che le parole di Aristotele, intorno a cui s'è tanto discusso, non sieno da intendere senza discrezione, nè da accogliere senza riserve. Non c'è dubbio, che quando l'arte, studiando la realtà positiva (natura o storia umana), ne tragga gli elementi del suo contenuto tipico; quando, cioè, di tra le infinite accidentalità de'fatti positivi, presenti o passati, sceveri il costante o, secondo il linguaggio aristotelico, l'universale e il necessario, l'ordinario e il verosimile, e questi poi rappresenti, concretizzando e individuando, non c'è dubbio, dicevamo, essa ha del filosofico. È già, in tali casi, un'elaborazione, sia pure inconscia, di quella materia greggia, di quei particolari empirici, che la natura e la storia umana presentano, e che sono appunto il materiale, su cui si esercita l'attività scientifica; ne ha, come questa, se non cogli stessi metodi e colla stessa riflessione, colti o intuiti gli elementi necessari e comuni, per formarsi il tipo, a non dire il concetto; ha, dunque, fatta opera teoretica, che sorpassa la percezione del singolo e dell'accidentale, e si termina in un'idea,

a cui la fantasia e la tecnica presteranno forma e veste sensibile, quando dalla concezione si passi all'incarnazione. L'arte realistica è, dunque, in questo senso, più filosofica della storia, tanto più filosofica, quanto più tipico sia l'idolo concepito e più vera la corrispondenza di esso a ciò che di sostanziale contiene la realtà positiva; o almeno è più filosofica di quella storia che esponga *sic et simpliciter* i singoli fatti, senza sottoporli ad altra indagine ed elaborazione, senza elevarsi ad alcun concetto, ad alcuna causa, che abbia significato costante e universale, come fa appunto la cronaca. Ma bisogna convenire che nè l'arte è sempre realistica, e però verace rappresentazione del vero; nè la veste sensibile, l'individuazione, e però la mancanza di purezza ideale delle sue creature, è ciò che si conviene meglio alla scienza; nè, finalmente, la storia è, in tutte le sue forme, mero materiale empirico, ἀμέθοδος ὕλη, cumolo di particolari e accidenti assolutamente irreducibili e inconciliabili. In che senso si direbbe più scientifico del materiale storico, lo strano, il mistico, l'inverosimile, il metempirico, che pure sono elementi di arte? in che senso istruirebbe l'intelletto, più che una serie di casi storici consimili, quel mondo di sogni, in cui il sentimento si culla, di

cui l'immaginazione avidamente si pasce, ma che sono per lo più non solo irreali, ma irrealizzabili, non solo irrazionali, ma addirittura folli? E venga pure l'arte a dilettarci col suo discendere negli abissi infernali o salire alle sfere superne, col campare in aria battaglie di spiriti e fissare negli elisii o nei paradisi gli estremi della beatitudine umana; e continui a far girare il sole nei cieli cristallini e star ferma, come centro dell'universo, la terra; faccia pure partecipar la natura ai casi umani, animi l'inanimato e trasferisca in tutto l'umana coscienza e le umane passioni; ma, per carità, non pretenda, in questi suoi liberi giuochi, di far della scienza. Oh! non c'è, dunque, un vero fantastico, che non sia il vero dell'intelletto, e sia vero? Ecco, anche qui, come per il bello, cangiato il senso verace della parola, e creata una pericolosa omonimia. Il vero è vero per l'intelletto, è vero dell'intelletto, è l'accordo del pensiero colla realtà sensibile e non sensibile; ma non la concezione dell'irreale e irrealizzabile, non il giuoco arbitrario delle immagini, non il termine del desiderio sconfinato, non la parvenza e l'illusione. Un vero fantastico, puramente fantastico, che sia, cioè, una composizione d'immagini strane, di rappresentazioni d'elementi natural-

mente dissociati, a cui non risponda, in nessun modo, un'intuizione reale, è falso e può esser piacevole e bello. Ma, del resto, tornando all'arte realistica, che si contenta d'incarnare il tipico e l'ideale, che siano solo una possibile concentrazione o perfezione d'elementi reali, anche tale arte, in quanto è costretta a calare il tipo, l'ideale, in una forma sensibile individuale, tutta circostanze e accidenti, non istruisce per sè la mente. Per istruirla, il tipo, l'idea dovrebbe, colta nella sua purezza astratta e generale, porsi riflessamente e dichiararsi, ciò che l'arte non fa, per esser arte *; giacchè il bello non è il vero, e vuol esser anzi goduto che conosciuto, o in tanto solo conosciuto, in quanto possa essere pienamente goduto. E però toccherà sempre al pensiero riflesso, alla critica o alla scienza, liberare, se lor giovi, il tipico o l'ideale dell'arte dall'involucro in cui si è bellamente gettato, dalle note e circostanze accidentali e sensibili, per trarlo a luce di verità che istruisca la mente, come ogni altro concetto. Questa è la ragione, che fa distinguere al Wolff e al Baumgarten la conoscenza sensibile e oscura che procura l'arte, dalla

* Cfr. Arist., Phys. II, 8, 1996, 28.

conoscenza chiara, razionale o scientifica; e che, per rispetto appunto alla conoscenza, pone l'arte tanto al di sotto della scienza *. Adunque, se è vero che l'arte, presentando delle individualità tipiche, s'accosta al concetto più della storia, è non men vero che essa facilita soltanto, non determina l'intelligenza della cosa. La scienza, invece, è questa intelligenza; è il concetto colto nella sua purezza, sostanzialità e universalità: ciò che pur fa la storia o deve fare tutte le volte che determini concetti storici, concetti di fatti e istituti, variabili per gli accidenti nel tempo e nello spazio, ma sostanzialmente identici, da per tutto e sempre, o almeno durante certi periodi storici e in certi stadi della civiltà. E, finalmente, la stessa arte realistica, se coglie e rappresenta il tipico, non però ne discorre, e, rappresentandolo pure ne' suoi reali e necessari antecedenti e conseguenti, non penetra nel fondo delle cose, non va oltre la conoscenza empirica, non riattacca i termini più lontani, ma piuttosto ripresenta quelli che all'intuizione immediata si presentano come immediatamente vicini e connessi. Una

* Cfr. Baumgarten, *Aesthetica*, I. Thlg., § 1. sg. Francf. ad Viadr., 1750.

ricerca più penetrante e più metodica la farebbe diventare noiosa: a lei basta soddisfare all' esperienza de' più, al senso comune, per meritare nome di veridica o verista. Il che, naturalmente, non può bastare alle esigenze d' una storia scientifica, che voglia davvero spiegarsi i fatti, prima di rappresentarli connessi e spiegati, ricercando con tutte le cautele metodiche la loro genesi più lontana e più intima e la loro interdipendenza non visibile ad occhio nudo e a mente inesperta. Ma, non possono anche darsi opere d' arte letteraria, drami, liriche, romanzi psicologici, ecc., che non si contentino della superficie, nè si arrestino all' effetto immediato, ma penetrino addentro l'animo umano e ne analizzino ogni moto, come non farebbe meglio il più fine psicologo, e altre che siano delle vere applicazioni all'arte di verità scientifiche, come quelle che abbiamo visto fare delle teorie dell'eredità, dell' influenza dell' ambiente e delle dottrine pessimistiche? Anzi, si osserva, che la ricostruzione de' caratteri e specialmente l' analisi de' sentimenti deve ai poeti ed ai romanzieri più forse che ai filosofi. Ma che cosa può ciò provare intorno al carattere conoscitivo dell'arte? L'arte non è arte, in quanto discopre o applica delle verità; e quando le

discopre, fa ciò in virtù di attività spirituali che sono altre dalle *poietiche*, e quando le applica, esse costituiscono non l'arte, ma il presupposto teoretico o empirico o mnemonico dell'arte, e fanno fede di studii scientifici o di talento d'osservazione, non di genialità, cioè di capacità creatrice e formatrice. Solo con queste riserve e solo per l'arte schiettamente realistica, può darsi credito alle parole dello Spencer, quando scrive: « Che dell'arte sia base la scienza, è manifesto a *priori*, quando si pensi che i prodotti artistici sono più o meno rappresentazioni di fenomeni oggettivi o soggettivi, e che queste non possono essere perfette, se non in quanto siano conformi alle leggi di siffatti fenomeni, e che per conformarvisi, bisogna che l'artista conosca queste leggi * ». Noi sappiamo che molte bellezze artistiche sono fondate sulla ignoranza o sulla violazione delle leggi della natura, sulla immaginazione di quel mondo inconoscibile, che appunto lo Spencer scarta dalla scienza e confida ad altre facoltà dello spirito, e su altre siffatte fantasmagorie. Per tutto ciò, adunque, e per quell'altro che sarà detto nel corso del nostro studio, non è lecito anteporre in

* Spencer, *Op. cit.*, chp. 1.

generale pel suo significato filosofico, scientifico o comunque conoscitivo l'arte alla storia, nè quando essa è poesia, nè, tanto meno, quando, non essendo poesia o altro genere letterario, e mancandole allora ogni forma discorsiva, manca persino il pretesto a sostenere il suo carattere teoretico. L'affermazione d'Aristotele, vera in certo senso e per certe forme di poesia, avrebbe in tutt'il resto almeno del paradossale. Certo, invece, è che tutto quello che di vero può contenere l'arte, è desunto, nè più e nè meno, dalla conoscenza storica o empirica. La spiegazione e in parte anche la giustificazione del pensiero aristotelico, è da cercarsi, parte nel concetto che in tutta la Grecia si aveva della poesia e parte in quello che Aristotele s'era formato dell'arte e della storia. Giacchè in Grecia, com'è noto, i poeti, per antica e costante tradizione, erano considerati come figli, profeti e interpreti degli dei; come padri della sapienza e guida ad essa (ποιηταὶ γὰρ ὥσπερ πατέρες τῆς σοφίας εἰσὶ καὶ ἡγεμόνες), e la poesia, specie la teologica, come una certa filosofia prima (πρώτην τινὰ φιλοσοφίαν), o profilosofia *. Il che si comprende,

* Plat. Rep. II, 366 A, sg.; Timaeus, 42, 10; Ion. 334 B sg; Lysis, 128, 14; Aristot. Metaph. I, 3. 983 b, 327; Rhet. 1408 b, 19; Plut. Mor. 15, 16 A.

quando si pensi che fu la fantasia poetica a tentare la prima volta, colla creazione de' miti, di dar ragione de' fenomeni naturali e morali alle menti attonite, paurose e piene di curiosità; che furono i poeti i primi istitutori delle nazioni, mancanti di libri sacri; e, finalmente, che gli inizii della scienza comparvero in veste poetica, non essendo ancora formata la prosa letteraria. Aristotele, poi, per parte sua, riponendo il contenuto dell' arte nel tipico e nell'ideale, che abbiano i caratteri della necessità o della verosimiglianza, e non trasgrediscano i limiti del naturale, che per perfezionarlo; Aristotele, dicevo, si capisce che riconosca più alla poesia valore filosofico che alle accidentalità storiche. Che se, date le esigenze religiose e fantastiche del popolo greco e le tradizioni dell' arte sua, non poteva il Filosofo escludere dalla poesia le favole mitologiche; pure, dacchè queste, ottenendo piena fede, avevano valore di realtà per la coscienza religiosa, non potevano considerarsi come impossibili; tanto più che erano, in sostanza, degli ideali antropomorfici. Per questo fine, Aristotele considera i miti ricevuti come non alterabili sostanzialmente, se non in quanto potessero essere poco noti*; e per questo fine, con-

* Poet. XIV, 1453 b, 22; XVII, 1455 A, 31, ecc.

siglia al poeta di escludere dalla rappresentazione di essi gli elementi irragionevoli o inverosimili, o, come nell'*Edipo*, farne un presupposto, fuori l'azione *. Ma se con tutto questo si sarebbe potuto porre l'arte al di sopra della storia, era cosa da esaminare solo dopo essersi anche alla storia riconosciuto il diritto di levarsi al di sopra delle accidentalità dei fatti e cogliervi il costante e il generale, al disopra delle apparenze e penetrar nella sostanza e nelle cause. Ora, Aristotele non oltrepassò gran fatto il punto di vista istoriografico greco, o almeno non l'oltrepassò con consapevolezza critica, e anche a lui il materiale storico parve una congerie di particolari incomposti e irreducibili.

Ma se, come abbiamo visto, il concetto aristotelico del valore filosofico della poesia ha i suoi limiti, ben altra è la pretensione dell'idealismo d'uno Schelling, d'un Hegel, e non è colpa mia, se posso dire, nel caso presente, anche dell'*idealismo* di Schopenhauer. Per Schelling l'arte è il solo e vero organo della filosofia, e nel tempo stesso il documento, che ne dimostra i risultati **. Per Hegel l'arte è pur

* Poet., XV, 1454 b, 6; 1460 a, 27.

** Schelling, *System des trascendentalen Idealismus*, p. 627 seg. in *Sammtl. Werke*, III. Bd. Stuttg. 1858.

sempre un *wissen*, un sapere, anzi, com'è noto, il primo grado del sapere assoluto *. E, secondo Schopenhauer, arte e filosofia hanno la stessa origine, lo stesso scopo; perchè entrambe derivano dall'intelletto geniale, e entrambe mirano a svelare la natura delle cose e sciogliere il problema della vita, benchè ciascuna a suo modo **. Ora, queste e simili opinioni (come quelle che riconoscono, con varii nomi, la fonte più pura e più profonda della scienza e del vero nell'*ispirazione*, e, non meno di esse, quella più curiosa che contraria, per cui la bellezza è la verità annullata *(die Schönheit ist die aufgehobene Wahreit)* ***, dipendono tutte da pregiudizii sistematici, tra cui principale l'identità dell'essere e del conoscere, o da altre incoerenze, che non è qui il luogo di disaminare.

* Hegel, die *Philosophie des Geistes*, p. 441, in *Werke*, VII. 2.

** Schopenhauer, *Op. cit.*, I, 549, II. cap. 34.

*** Cfr. Weisse, *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, I. B. § 1 sg. Lpz., 1830.

XI.

Visto che la storia, pel suo materiale, e il fatto storico, pel suo valore rappresentativo, non combaciano col materiale dell' arte e col contenuto dell'opera d'arte, resta a paragonare l' opera istoriografica e l' opera d' arte rispetto ai loro elementi formali.

L'arte, si è detto, consiste principalmente nella rappresentazione; e il bello principalmente nella forma bella; ora, quale forma diciamo bella? o, ciò che è lo stesso, quali sono gli elementi formali che costituiscono obbiettivamente il bello?

Il bello, certo, non esiste per sè, come una quiddità assoluta; noi lo cogliamo nel sentimento che l' intuizione di esso suscita in noi, appunto come cogliamo il piacevole nella sensazione. Ma come il piacere e il dolore corporeo suppongono un determinato stimolo sensibile, esterno o interno, senza cui la sensazione e il tono non sarebbero, e non sarebbero come sono; così il sentimento estetico non sarebbe senza la percezione di ciò che comprenda tali elementi, quali siano appercepibili come bello. Le modificazioni da noi avvertite nel

contemplare o gustare la bellezza suppongono un soggetto psichico modificabile e un dato esterno modificatore; sì che la modificazione sia il risultato dell'energia specifica della psiche e dell'efficacia del dato modificatore da quell' energia elaborata. In questo senso, si può parlare di elementi obbiettivi del bello, materiali e formali. Noi, che dicemmo qualcosa dei primi, di questi ultimi studieremo: la compiutezza o la finitezza delle parti, la loro proporzionalità e poi l'ordine e l'unità del molteplice.

Una delle principali esigenze dell'opera d'arte è la compiutezza delle parti, senza di cui si ha l'abbozzo, il frammento, il torso, o che si voglia. Siano comunque perfettamente modellate le altre membra d'una Venere o d'un Apollo, se manca il naso o l'occhio o un braccio, l'impressione di bellezza è attenuata o distrutta. Sia pur disegnata da mano maestra l'area di S. Maria del Fiore, ne abbia innalzati gli archi Giotto, ma finchè mancherà la cupola del Brunelleschi, non s'avrà il capolavoro d'arte architettonica. S'inizii il preludio dell'*Aida*, e prima che tutta si svolga la frase musicale, si tronchi d'improvviso il suono, e vi parrà di sentir rotte le corde dell'anima. La stessa compiutezza è necessaria alle opere letterarie. Una mezza descrizione, un

mezzo ritratto, una parte di racconto, una scena incompiuta, l'interruzione, la lacuna, ecc., raffreddano o impediscono l'emozione estetica. Come l'impedimento al naturale svolgersi di una sensazione piacevole la muta in dolorosa, così genera pena e disgusto il difetto nell'opera d'arte; che è come un ostacolo opposto al senso del bello, alla pienezza del godimento estetico. La ragione psicologica di questo sentimento doloroso è varia, secondo la natura dell'opera d'arte difettosa e del difetto stesso. O è l'arresto improvviso delle piacevoli vibrazioni nervose; o un contrasto al senso della simmetria, agli ordinari nessi rappresentativi; o la mancata soddisfazione della curiosità suscitata; o altrettali delusioni. Immaginate che cosa sarebbero l'*Iliade*, l'*Eneide* senza alcuni libri, senza quelle parti che sono come il punto centrale; la *Divina Commedia*, senza parecchi canti; mezza una novella del Boccaccio; senza alcune scene principali l'*Amleto*; e a metà interrotti i *Promessi Sposi*. Immaginate, inoltre, che di un'azione non si sappia il perchè, un qualsivoglia perchè; che si vedano operar le persone, e s'ignori ciò che abbiano in fondo all'anima; come si siano indotte o siano state mosse ad operar in un modo o in un altro; e voi scontenti, inquieti,

non potete fare a meno di dire: ma io questa azione non l'aspettavo, questo personaggio non lo comprendo: sono enimmatici l'una e l'altro. E ciò che nell'arte non è chiaramente inteso, ciò che è avventizio, inesplicabile, nè bello sembra nè vero, ma falso, incoerente e abortivo. Per l'arte non v'è nè deve esservi l'ignoto e l'inconoscibile, chè alla fantasia è dato scalar tutte le altezze e profondarsi in tutte le coscienze. Qualche volta, è vero, un non so che d'indeterminato o d'incompiuto è cercato dall'artista stesso, ma non per presentare dimezzata o ottenebrata una figura o un' immagine, non per nascondere uno stato d' animo, un momento o il fine d' un' azione; ma per lasciar più largo campo alla fantasia di scorrere i mondi del possibile, per crear quello stato emozionale che è la trepidanza o la perplessità, e che deriva dall'incertezza. Così può un artista coprir la faccia d' un padre che sia in preda a strazii atroci; può esprimersi in modo indefinito, sì che faccia pensar nello stesso tempo alle più contrarie cose, può troncar un racconto dove sarebbe meno commovente qualsivoglia conclusione. In questi e simili casi, adunque, la reticenza, nonchè contrariare, favorisce i fini dell'arte, e il silenzio è più eloquente della parola, l'indeter-

minato più del determinato. E però non si può menzionar tali casi, per negare la necessità della compiutezza e finitezza dell' opera d'arte.

Ora, assai di rado capita nella storia di far opera compiuta, anzi, per dir la cosa, è naturalmente impossibile far opera compiuta *. La ragione è che la storia non può affermare che il certo, e non servirsi che dei materiali d' osservazione positiva; e intanto quest' osservazione è nel maggior numero dei casi difficilissima o del tutto impossibile, e il concludere per analogia in molti casi pericoloso e insecuro. Qual testimone mai ravvisa un' azione in tutti i suoi particolari? Quale accorgimento e onniveggenza di storico ha mai squadrato tutti i lati d'una vita, in modo da soddisfare ad ogni curiosità e a tutte le altre esigenze estetiche? Quale occhio può penetrar nella coscienza d'un personaggio storico, sì da poter disvelare con certezza positiva, come fa l' arte con compiutezza fantastica, tutte le pieghe del suo cuore, tutti i motivi del suo volere, tutti i lati del suo carattere? Quale accuratezza di ricerche è capace di ristabilire tutta una serie continua d'avvenimenti, in modo che si

* Cfr. Lessing, *Sämmtl. Schriften*, VI. p. 140. Lpz. 1854.

abbia come un complesso ben ordinato di fatti e di spiegazioni; così come in un poema, in un romanzo, tutto ha la sua spiegazione esteticamente soddisfacente? Nella storia, adunque, ci troviamo dinanzi a personaggi che son vere sfingi, a cui la parola, l'atto esterno servì assai volte a nascondere il pensiero intimo e vero che li moveva; ed o noi affermiamo secondo le apparenze, e sbagliamo; o secondo ci suggerisce l'esperienza più comune degli uomini, e possiamo ingannarci: sì che, se volessimo ad ogni costo compiere un ritratto morale, faremmo bensì dell' arte, ma non della storia. Invece, il poeta, il romanziere, sanno sempre distinguere la sincerità della parola o dell'atto de' loro personaggi dall' astuzia e dalla menzogna, e non ignorano o non dicon cosa falsa, perchè è in loro arbitrio sapere, ed il vero è quello che essi dicono. Non mancan certamente personaggi storici, nei cui atti esterni e pubblici, tu leggi chiaramente il rispettivo pensiero e sentimento; ma ti resta sempre ignota la maggior parte della vita privata, e però manca sempre la cognizione di tutto l'uomo; l'arte, invece, conosce, se vuole, perchè è lei che crea. In cambio, poi, di poche notizie certe, ti tocca mille volte nella ricerca storica, di arrestarti, malcontento, innanzi

all'imperfetta testimonianza o alla ignoranza quasi totale di certi fatti, di certe condizioni sociali, dell'ambiente da cui rampollarono gli avvenimenti, ecc.: tutte cose inabissate, le une nelle segrete delle corti, delle prigioni, delle diete, dei congressi, dei conclavi, delle principesche alcove; altre dall' invidia, dall'incuria o malvagità degli storici; altre ancora, nelle profondità inesplorate della coscienza sociale. « È privilegio dei gazzettieri », scriveva uno storico inglese, « d'essere sempre istrutti de'motivi segreti di quelli di cui descrivono la condotta e il carattere. Ma chi scrive la storia non può niente sapere più di quanto i fatti gli hanno necessariamente appreso. Se egli si abbandona alla sua immaginazione, se pretende scoprire le molle nascoste di ciascuna azione, l' origine reale di ciascun avvenimento, può forse abbellire il suo racconto, ma egli mentisce ai suoi lettori e probabilmente a se stesso.*» Ora, se tante ignoranze v'ha, naturalmente inevitabili o colpevolmente desiderate, che rendono impossibile la perfetta fusione del carattere de'personaggi storici, la ricostruzione e rappresentazione viva e compiuta della società d'un tempo; ed ine-

* Lingard, *A History of England,* vol. I. p. VII. Paris, 1840.

vitabili, invece, cose in sommo grado inestetiche, come la ricerca, l'aporia, la lacuna, la congettura, la dimostrazione, la confessione d'ignoranza, ecc., come si può parlar d'una vera opera d'arte? Nè val dire, come fanno alcuni dei cavalieri dell'arte storica, che non convenga far pesare contro di questa l'accidentale mancanza delle notizie e dei documenti storici. Giacchè non si tratta di mancanza accidentale, ma appunto d'una quasi insuperabile difficoltà di saper certe cose, e dell'impossibilità assoluta di saperne con certezza molte altre. Conviene poi, anche quando si abbiano notizie copiose, scartar tutte quelle che riguardino cose naturalmente sottratte alla sperienza del testimone, se vuolsi che la storia non sia, in alcune parti almeno, una «*fable convenue*». La storia potrebbe scriverla Dio solo, egli che scruta, come si dice, i cuori e i reni, egli che è onnipresente e onnisciente. Ma chi come lo storico non può convertire il possibile in reale, in *certo* storico; chi non ha la facoltà di creare azioni e caratteri alla maniera dell'artista, che è il dio dell'opera sua, non può, per ciò appunto, far opera d'arte compiuta, cioè opera d'arte. Nè è sempre possibile ridurre la critica, la congettura, il riconoscimento della lacuna, ecc., ecc.,

ai lavori preparatorii della storia, e non lasciar trasparir nulla di tutto ciò nella storica narrazione; prima, perchè il difetto è per sè evidente, e, poi, perchè, dove molto non è possibile sapere, moltissimo non facile, e dove appena occorre di arrivare alla probabilità, alla verisimiglianza o qualsivoglia altro grado di scienza, che pure certezza non sia, non è lecito defraudare i lettori di questa qualsivoglia forma di conoscenza, presentata in forma dubitativa. Da tutto ciò possiamo, dunque, conchiudere, che la storia potrebbe offrire frammenti o elementi di opera d'arte, ma opera d'arte, in ogni sua parte finita, no, mai. E se questa stessa inevitabile incompiutezza de' dati storici si volesse *a fortiori* contrapporla a un qualsivoglia concetto scientifico della storia, noi potremmo intanto lasciar fare, chè non è ancora il momento di stabilire in che senso e in quali limiti la storia possa esser costituita come una scienza sociale. Altro ora ne sospinge.

Anche quando in qualche raro caso potessero certe intrinseche difficoltà della ricerca storica essere eliminate, e la raccolta dei materiali riuscire il meno possibile incompiuta, resterebbe sempre, che pel suo specifico carattere, questa raccolta sarebbe assai lon-

tana dal poter essere ridotta ad opera d'arte. Infatti, un'altra fondamentale esigenza dell'opera d'arte è l'armonica proporzione delle parti, e la loro conseguente unità. Ogni elemento, ogni parte deve occupare il suo spazio e non usurpare l'altrui; avere il suo sviluppo, ma non a detrimento del resto; essere e affermarsi, ma non togliere ad altro esistenza e considerazione. Mancando la necessaria proporzione delle parti, oltrepassando alcune il giusto limite e ridotte altre a misura disforme dall'importanza loro e dalle esigenze armoniche, simmetriche o che si voglia, s'ha il brutto, che è in massima parte asimmetria, discordanza e sproporzione; s'ha l'annessione, non la connessione e tanto meno l'unità estetica. Delle opere letterarie, biasimevoli per sproporzione di parti e difettoso o soverchio sviluppo di alcune, senti dai critici dar giudizi come questi : ecco un episodio troppo lungo ; ecco una serie di particolari inutili all'economia del lavoro; questa parte non ha avuto il conveniente sviluppo; quello importava più sapere e se ne fece a meno; questo, meno, e per esso uno sproloquio, ecc., ecc. Indi la necessità per l'artista d'aver in sommo grado affinato e sicuro il senso della misura, senso estetico per eccellenza. Indi la necessità, tra le mille

cose che gli vengono alla fantasia, di sceglierne alcune, tagliar via tutte le altre, non dir quanto più saprebbe, ma quanto basta a mantener proporzione tra le parti. Proporzione, che, s'intende, è varia, conforme all'argomento e allo scopo, vale a dire è determinata dalla idea che tutti i particolari dell'opera d'arte penetra e domina. Giacchè questo è veramente essenziale nell'arte, che s'abbiano delle unità armoniche e proporzionate. Un'opera che non sia una, che non sia l' incarnazione d' un' unica idea, che non contenga fusi o ordinati nell' unità di concezione e di forma tutti i particolari, che consti di elementi quanto si voglia belli, ma discordi o estranei o irreducibili a un tutto unito ed uno, non è opera d'arte. Si può parlare in tal caso di bellezza nei particolari, ma non d'un insieme bello; d'una congerie o giustaposizione di elementi estetici, non di una unità estetica. E per unità estetica vuolsi intendere non già il semplice, il monotono, l' esclusione d' ogni molteplicità, d' ogni varietà e d'ogni contrarietà. Essa, anzi, comprende una molteplicità di parti, ma di cui ognuna sia membro del tutto, e acquisti significato pieno ed efficace nel tutto; comprende la varietà di elementi, ma di cui ciascuno acquisti perspicuità e splendore

coll'altro e per l'altro; comprende anche i contrari, ma di cui ciascuno si faccia più vivo e più bello nel contrasto e nella subordinazione all'idea che li armonizza. Giacchè l'unità estetica è appunto unità del molteplice, armonia di parti, di varietà, di contrarietà, di colori, di toni, di linee, ecc.; è come una unità organica, un organismo, dice Krause, un organismo non vivo di vita fisica, ma spirante vita spirituale, la vita e vivacità propria del bello *. E principio unitivo è l'idea, l'ideale, il tipo, il fantasma, o che si voglia, in vista e secondo il quale tutto è scelto, proporzionato, ordinato. Nell'opera letteraria che si possa dirla vera opera d'arte, l'unità estetica è determinata dall'unità di concezione e di argomento: di azione e di mito o di fatto, se si tratta d'epopea, di dramma o romanzo; di sentimento, se si tratta di lirica; di fine, se di eloquenza, ecc. L'armonia delle parti è costituita dalla loro coordinazione e subordinazione all'ideale che si vuole incarnare o al fine che si vuol raggiungere; dall'assetto che ciascuno trova nel tutto, senza impedire che le altre abbiano il loro posto conve-

* Krause, *Grundriss der Aesthetik*; ma specialmente: *Vorlesungen üb. Aesthetik*, ecc., Leipzig 1882 e *System der Aesthetik*, ecc. Lpz. 1882 (pubblic. da Hohlfeld e Wünsche).

niente; dall'ordine onde si seguono e cospirano al comune intento. La varietà e i contrasti delle immagini, de' colori, delle situazioni, de' caratteri, e, nell'eloquenza, delle argomentazioni; i momenti vari dell' azione, della passione, dell'orazione, ecc., si tengon tutti fra loro stretti con legame indissolubile e organico. L'episodio, il volo pindarico, e nell'eloquenza l'esempio, par che dirompano l' unità dell'opera d'arte, e invece o l'afforzano, o, variandola, la rendono più bella ed efficace. Ma s'intende, che l'episodio non debba troppo dilungarsi dall'argomento, ed esser tratto a sviluppo maggiore, che non convenga, quasi a detrimento delle parti essenziali dell'opera; il volo pindarico non possa sì lungi portar la strofa alata, che non si ravvisi più l'associazione delle idee e la felicità dell'ingegno che ravvicini cose lontane ma non estranee; e l'esempio non possa esser che un caso poco dissimile da quello che è obbietto di deliberazione o discussione. Talora in certe opere d'arte letteraria l'unità non si coglie immediatamente, per non esservi rappresentata un'azione veramente unica, o per esser molti gli episodi che s'intrecciano al fatto principale; es. i romanzi d'avventura, i poemi cavallereschi, la biografia, ecc.; ma se si guarda più attentamente, v'è

come una unità ideale che raccoglie tutti i particolari, ed è l'unità del mondo che si rappresenta, es. il mondo eroico, cavalleresco, del di là, ecc.; o l'unità del soggetto, dell'individuo, in cui la varietà dei fatti s' incentrano, e di cui ciascuno rivela un lato dell' unico carattere e dell' unico ideale. La *Divina Commedia* è tale eccellenza di concezione e di rappresentazione, che ogni figura, ogni azione, ogni discorso, ogni topografia, per quanto vincano in varietà i materiali d'ogni altro poema, pure si tengono stretti tra loro e costituiscono una mirabile unità, più di un edifizio dalle mille arcate e più di un quadro dalle molteplici figure. L' unità è nell' idea madre che governa il mondo ideale rappresentato e nella coscienza di chi lo contempla e rappresenta. Nel *Canzoniere* del Petrarca, oltre all' unità intrinseca d' ogni componimento lirico, si può ravvisare, pur nella loro molteplicità, l' unità della storia d' un cuore innamorato, in quanto ogni componimento ne scopre una piega, e fissa un momento più o meno fuggitivo dello stesso ed unico amore. Nell' Ariosto il quadro succede al quadro, l' episodio all' episodio, ma pure a traverso tanta varietà corron fila principali, e poi tutto è pervaso dall' ideale cavalleresco. Nel *Don Quijote*, nel *Gil*

Blas, ecc., a traverso mille peripezie, trovi gli stessi personaggi come protagonisti, l' identico carattere, di cui ogni avventura è una nuova manifestazione. Nelle autobiografie, nelle memorie storiche, che son riuscite interessanti e belle, è evidente, come già dicemmo, l' intenzione negli autori di rappresentarsi come personaggi tipici e di far concorrere la molteplicità delle azioni e delle avventure a lumeggiare un dato carattere, il proprio unico carattere, un po' reale e un po' fantastico. Si pensi alle autobiografie già citate, a quelle del Cellini, di Giacomo Casanova, ecc., ecc. L'arte dramatica, insofferente d'ogni catena, che un tempo, per una falsa concezione dell' unità estetica, chiudeva in cancelli l' ingegno, ha saputo arditamente crear dei capolavori, rompendola coll'unità di tempo, di luogo e un po' persino d'azione; ma ha fatto ciò appunto per rappresentare intera una unità di carattere, di tipo umano, nel quale la varietà, la molteplicità dei casi, delle azioni, de' sentimenti si fondono come nell'armonia musicale i suoni diversi. Giacchè ogni anima umana non si riduce a un solo e sempre identico fatto psichico, ma è fonte ubertosa delle più varie attività, tendenze e passioni; epperò la rappresentazione d'un'anima, o, per dir meglio, di

ciò che di caratteristico ha un'anima, può constare d'elementi diversi, ma non perciò discordi e disuniti. In generale, adunque, l'opera d'arte non può fare a meno dell'unità di concetto, e armonica proporzione delle parti.

Ora questo non è possibile alla storia, se essa vuole essere una rappresentazione compiuta della vita dei popoli, e non defraudarci di alcuna notizia che per avventura le sia dato accertare. In qualsivoglia lavoro di storia è impossibile proporzionare le parti, senza qua e là sopprimere questa o quella messe di notizie. Giacchè capita spesso di accertare intorno a qualche ramo dell'attività sociale un tesoro grande di fatti ed esser quasi al buio per rispetto a un altro ramo. Così l'una cosa può aver nell'esposizione grande sviluppo, l'altra assai poco; l'una esser rappresentata nei più minuti particolari, l'altra, se pure, appena nelle sue linee fondamentali. Nè è il caso di togliere all'una ciò che ha di esuberante, per compensar ciò che l'altra ha di difettoso, ed uguagliar o meglio proporzionar le parti dell'esposizione, perchè ciò sarebbe negar il fine stesso della storia, che è la conoscenza per quanto è possibile compiuta del passato. È certo più conforme a quel fine scendere, dove si può, alle minu-

zie, che sacrificarne pure una ad esigenze ad esso estranee, alle esigenze dell' arte. Così, dacchè possediamo parecchi libri religiosi dell' Egitto, e solo cataloghi di nomi e iscrizioni riguardanti la storia politica e militare dei tempi più antichi, noi non vorremo ridurre in poco spazio la rappresentazione della religione egiziana; acciò la brevità di questa informazione non discordi dalla scarsezza inevitabile di quegli altri rami della storia. Sarà impossibile mantenere con ciò la proporzione artistica delle parti; ma questa deve poco importarci, se possiamo da un lato più che da un altro squarciare il mistero di quel paese delle sfingi. In arte, una mano, un torso staccato dal tutto perde suo valore, nella storia il dito d' una mano, un frammento di notizia ha un valore inestimabile. Parimenti la scarsezza delle notizie storiche intorno ai rapporti politici e militari tra la Grecia e l' Asia Minore, ai tempi omerici, non può impedirci dall' esporre colla maggiore ampiezza il costume de' tempi eroici, per il quale l' *Iliade* è una fonte che può considerarsi storica. E se l' Editto di Rotari occuperà in un libro di storia largo spazio, e quasi nulla troviamo detto delle altre gesta di uel re, noi ci stimiamo felici di non veder sacri-

ficato ad una pretesa proporzione di parti la conoscenza della prima legislazione scritta dei Langobardi. Questo per la proporzione delle parti. In quanto poi all'unità, che è carattere così essenziale dell'opera d'arte, a noi non pare si possa raggiungerla nella storia, cioè nella rappresentazione piena e compiuta della vita d'un popolo o d'una società, essendo estremamente difficile, se pure non del tutto impossibile, l'intima fusione de' fatti storici in un tutto ordinato e, dirò così, organico. Gli sforzi fatti da storici antichi e moderni son dovuti parere più degni dell'invocata indulgenza che della palma. Certo è possibile scegliere qualche avvenimento svoltosi in tutta la sua compiutezza epica e dramatica, isolarlo dagli altri contemporanei, con esso in varia guisa contesti o da esso del tutto separati, e dai precedenti e successivi, che non vi si attengano strettamente; e di esso solo occuparsi, perdendo di vista il resto. Ma ciò non è la storia; è il racconto storico, è l'episodio; è la monografia, rinchiusa nei limiti d'un'azione unica o principale; è la biografia incentrata nell'unità d'un carattere, d'un'anima, a cui tutta la varietà dei fatti extrabiografici serve di lume e di cui tutti i biografici sono manifestazione. Invece, è appunto la complessità della vita

storica e sociale, è appunto la contemporanea, concomitante o discordante attività di molte idee, di molte menti, di molte volontà, la coesistenza o convenienza di molti fatti, che hanno diversa natura, diversa origine, diverso fine, è la immensità del teatro storico, che impedisce la fusione di tutto ciò in quella bella unità, che costituisce l'opera d'arte. Aristotele vide mirabilmente questa verità, come tante altre, laddove distingue il drama, che rappresenta un' azione compiuta e perfetta, con principio, mezzo, fine, e riesce a costituire un tutto uno vivente (ζῷον ἓν ὅλον), dalla storia, la quale non espone un' azione sola, ma quelle d'un tempo, molteplici e varie, non rivolte ad unico fine. L'unità di tempo, ossia la contemporaneità, è estrinseca e accidentale: così nello stesso anno Gerone può aver vinto i Cartaginesi e i Greci possono aver vinto i Persiani, senza che tra le due azioni corra legame di sorta *. E ben ebbe ragione Dionisio d'Alicarnasso, pel quale la storia doveva essere assolutamente un'opera d'arte, ad esigere dallo storico, che anzi tutto scegliesse opportunemente la sua materia e ne delineasse il principio e la fine **. Ma noi ciò non

* Arist. Poet. XXIII, 1459 a, 24 seg.

** Dionys. Halic. Epist ad Cn. Pomp. 3.

sapremmo fare , perchè non potremmo sacrificare l'unità e varietà cronologica e la varietà spaziale, la complessità delle cause e la moltiplicità dei fatti, ad interessi estetici, che possono trovar campo più adatto fuori della storia. Pertanto, invano cercheremmo l'estetica unità d'una storia universale e saremmo costretti, tentando una tela sì lunga e sì varia, a discoprirci teste deboli e peggio a chi non sa intendere una storia perfetta, che non sia bellamente una *. Invano anche cercheremmo l'estetica unità della storia d'una nazione, d'un secolo, d'un anno, se l'occhio nostro spaziasse per tutto l'orizzonte della vita sociale, guardando allo zenit e al nadir, alla chiesa e alla casa, alla politica e all'ateneo , al mercato e alla caserma. Benchè tutti i fenomeni sociali siano interdipendenti o più intimamente connessi, pure i rapporti loro sono causali, condizionali, coesistenziali, non simmetrici, armonici, estetici. Il così detto centro politico o morale della storia, es. Atene per la Grecia, Roma per il mondo latino, il papato per il medio evo, ecc., non è mai siffattamente centro che in unico disegno tutto raccolga la periferia; ma è piuttosto un punto centrale

* Es. al Gervinus, *Grundzüge der Historik*, Lpz. 1837.

di raggi disuguali e distanti senz'altra coesione tra loro che il centro. Nè ci sembra possibile cercare l'artistica unità d'un'opera storica nel genio nazionale del popolo, di cui tratta: questa è astratta unità, a cui possonsi riferire molti dei fatti tra loro più varii e discordanti, e che se è atta a fornire una qualche spiegazione di essi singolarmente presi, è però incapace di riunirli in estetica unità. Lo stesso può dirsi di ciò che chiamiamo spirito del tempo; del quale i fatti storici possono apparir sintomi, non elementi coordinati ad unico fine; giacchè, come l'abito mentale d'un individuo, pur seguendo in generale un unico indirizzo, è non pertanto capace di concepire i più disparati disegni; così l'abito mentale e passionale d'un tempo, non esclude la infinita e incomposta varietà delle sue applicazioni, perchè consta non di un'unica idea e d'un unico sentimento, ma di un complesso di manifestazioni, di sentimenti e di idee. Ma poi, genio del popolo e spirito del tempo non fanno essi soli la storia: l'accidente, il caso penetra da ogni parte, ed è molte volte coefficiente principale l'originalità, il genio, l'arbitrio dell'individuo, nel quale se è vivo lo spirito del popolo e del tempo, è non meno attivo quel tanto di energia individuale che appar-

tiene alla originaria costituzione del singolo io, e sopravanza il secolo, si ribella, crea, progredisce. Neppure sembra impresa fortunata quella di cercare la storica unità in un fine o un' idea trascendente i fatti. Se l' idea della divina nemesi, che in Erodoto pervade e determina i fatti più salienti, fosse il solo centro unitivo dell'opera, questa non avrebbe per ciò solo artistica bellezza, come pure pretesero alcuni. Lo stesso si direbbe della preparazione del regno di Cristo in Bossuet, della lotta tra la città celeste e la terrestre di S. Agostino, e in generale di qualsivoglia altra storica teodicea, teofania o piano provvidenziale. Neppure la intrinseca medesimezza de' fatti storici, l' attuarsi successivo e graduale in essi di un' unica sostanza, es. lo spirito, di un' unica idea, es. la libertà o in generale l' umana natura, basterebbe, quando fosse elevato a pensiero informatore della storica narrazione ed esplicazione, a ridurre una storia universale ad opera d' arte. Perchè la medesimezza di sostanza, l' unità dell' ascosa idea non basta per l' arte, cui è necessaria l' esterna ed apparente armonia delle forme in cui si attua. L' opera d' arte è un che di concreto, in cui traspare e si coglie immediatamente l'idea. L'unità esclusivamente del-

l'idea, la necessità di coglierla mercè la riflessione è carattere della scienza, che ad essa aspira con faticose osservazioni, analisi, deduzioni. Quando a sistemi di scienza mirabilmente architettati si attribuisce anche carattere artistico, ciò è per la fantasia costruttiva adoperatavi, per l'esistenza appunto di una idea centrale, cui tutto è sospeso, non per una concordanza estetica di parti. Questa non è semplicemente sostanziale, ideale, qualitativa, concepibile, ma anche fenomenica, quantitativa, intuibile, ecc. Certo è bello sentir chiamare dai titani dell'idealismo tedesco la storia un'epopea o un drama divino, di cui eroe, protagonista e poeta sia Dio o lo Spirito del mondo, ma si potrebbe, per noi povera gente senza fede, scrivere la storia coll'ispirazione d'un pensiero sì altamente poetico, sì dubbiamente storico? Finì già il tempo del *Gesta Dei per Francos*, e non è peranco più il tempo delle gesta delle dea Ragione e dello Spirito del mondo. Si potrebbe, dopo tutto, per non perdere di vista l'insieme, l'unità, le fila principali del divino poema della storia, trascurare, come pur sarebbe esteticamente necessario, gli episodii, gli epi-episodii, i minuti e infinitamente varii e discordanti particolari, talora niente divini, niente razio-

nali, tutto umani o meno che umani, cioè la parte più comunemente creduta storia, di cui cooperatori e compoeti, come dice lo stesso Schelling, lo scopritore dell' arte divina nella storia, sono i singoli individui umani? Resta, adunque, che, se per l'incongruenza del suo materiale la storia non può esser ridotta ad estetica unità, se non vi giunge neppure mercè una di quelle generali visioni che possono, sotto un punto di vista più o meno elevato, raccogliere e spiegare i fatti, essa, anche da questo lato, si dimostra non adatta a diventare intrinsecamente una vera e propria opera d' arte.

XII.

Un' altra delle differenze innegabili tra l' opera storica e l'opera d' arte riguarda l' ordine de' loro materiali e delle parti. Nell' opera d'arte in generale l' ordinamento è puramente estetico, non ha altro motivo che il bello, non ha altra regola che il gusto, nelle sue esigenze comuni o individuali, non altro fine che suscitare i sentimenti estetici. Nelle arti, in cui predomina l' elemento spaziale, l'ordinamento è simmetria, rilievo maggiore o minore, chiaro-scuro, piena luce, penombra, ecc.: tutto,

ciò che serve a colpire l'occhio, rapire l'attenzione, svegliare l'ammirazione, cagionare quello stato di attonitaggine, che non è stupidità, ma è la conquista che fa dello spirito la bellezza. Nelle arti in cui predomina la successione temporale, danza, musica, poesia, l'ordinamento è in vista d'un crescendo di curiosità, attenzione, diletto, elevamento spirituale. In questo riguardo, la poesia, gode forse maggior libertà delle altre arti, perchè non è legata necessariamente a certe misure di tempo e di spazio, a certe giustaposizioni o svolgimenti di parti, alla naturale armonia di luce, tuoni, colori, ecc., alle altre esigenze delle arti imitative che possono perfezionare ma non oltrepassare la realtà naturale. La fantasia del poeta è quanto v'ha di più libero e sconfinato; le combinazioni fantastiche degli elementi psichici, delle rappresentazioni della realtà sono indefinite e indefinibili. Che importa in certe creazioni poetiche l'ordine di tempo, l'ordine di spazio, l'ordine logico, l'ordine reale? Esse possono riunire e confondere tutti i tempi e tutti gli spazii, e aggirarsi in spazii e tempi ideali, in mondi senza tempo tinti e illimitati come i regni della fantasia. Possono far servire a scopi estetici l'anacronismo e l'anatopismo, dislocar persone e avveni-

menti, congiungere ciò che storicamente e naturalmente è disgiunto, e disgiungere ciò che realmente e storicamente è congiunto, fare cioè il contrario della considerazione scientifica; cogliere a mezzo lo sviluppo, e trascurare gli inizii o risalire inversamente i gradi; alle premesse anteporre le conseguenze; conoscer le cause e tacerle or che non sarebbe bello dirle o allontanerebbe la curiosità e l'interessamento; e studiare più acconcia occasione, il momento culminante, per esporle, ecc., ecc. Che cosa è logicamente e cronologicamente anteriore la presa di Troia o l'incontro con Didone? l'incontro di Don Abbondio coi bravi o l'amore di Renzo e Lucia? E come si trova ai tempi di Enea quella Didone che vive parecchi secoli più tardi? E secondo quale ordinamento reale son composte le mille *corbellerie* ariostesche, ecc., ecc.? Tanto pareva ai letterati dei secoli passati necessaria alla epopea la perturbazione dell'ordine dei fatti narrati, che ci fu persino chi cancellò dal libro de' poeti Lucano, sol perchè conduce la descrizione della guerra civile con ordine storico, cominciandola dal decreto in cui Cesare fu dichiarato nemico della Repubblica * . Noi

* Cfr. Mascardi, *Dell'arte historica*, p. 551. Venezia, 1655. L'edizione del Bartoli (Firenze, 1859) manca delle note.

non siamo naturalmente di questo parere; ma non possiamo d'altra parte negare che può esser utile ai fini della poesia ciò che sarebbe grave colpa nella storia. E per quanto oramai l'arte realistica, nel progresso e nell'analisi delle passioni, nell'intreccio dei fatti, tenda a seguire l'ordine reale, perchè nella mente del lettore svegli tutto con chiarezza d'intuizione, pure neanche essa ha saputo e potuto rinunziare a tutti quegli industri mezzi, atti a meglio produrre e sostenere il sentimento estetico; epperò l'enimma delle cause o degli antecedenti s'annida sempre in un capitolo, poniamo di romanzo, che tratti degli effetti e dei conseguenti, per trovar poi soluzione inaspettata in un altro; e le anticipazioni, dislocazioni o procrastinazioni sono amminicoli ordinarii d'ogni composizione letteraria. Al contrario, l'ordinamento della storia è essenzialmente conforme all'ordine di successione di tempo e di successione reale. Lo sviluppo, concetto storico per eccellenza, non ammette inversioni, che sconvolgano la formazione, non ammette spezzamenti che scompongano la realtà, e la rendano antistorica e inintelligibile. La miglior forma dell'esposizione storica sarebbe la distinzione per giorni, anni, stagioni, ecc., se un sol fatto si compisse, inizian-

dosi e svolgendosi, ogni giorno, stagione o anno, ecc. Ma la contemporaneità degli avvenimenti e la loro lenta genesi e perfezione, rendendo poco adatto il solo ordine cronologico, specialmente distinto in brevi periodi, perchè costringerebbe a spezzare e ripigliare parecchie volte lo stesso fatto o serie di fatti, ha determinata la necessità di combinare l'ordine cronologico, specialmente distinto in brevi periodi, coll'ordine prammatico o di sviluppo reale, in modo che non si perda la visione de' tempi nè quella delle cose. Ma niente di cerebrino in tutto ciò, niente di voluto e regolato dal gusto artistico. Così, in un'opera di storia, prima vuolsi descrivere il teatro degli avvenimenti, il mezzo ambiente, gli antecedenti causali più o meno lontani, sian cause naturali, siano storiche, poi le occasioni e il fatto nelle sue singolari determinazioni, ne' suoi inizii, nel suo farsi, nel suo definirsi, ecc. L' ὕστερον πρότερον non è escluso interamente dalla storia: già il riconobbero gli antichi *. Può accadere, in fatti, che, mentre si prosegue un avvenimento in tutto il suo sviluppo, uno de' suoi momenti o della sue cause sia come un termine o un elemento

* Cfr. Voss, *Ars historica*, p. 122 seg. Lug. Batav. 1623.

d' un' altra serie interferente ; ed allora, a spiegar la natura e il significato del detto momento o termine sia necessario rifarsi dall'alto, per perseguirlo retrospettivamente. Ma, com' è chiaro, questa e simili perturbazioni dell' ordine naturale de' fatti è un' esigenza niente affatto del gusto. E se nell'ordinamento del materiale storico si vede gran parte di ciò che è stata detta arte storica, in quanto l' ordine è come la luce de' fatti, quest' arte ha motivi e criterii del tutto intellettivi, e però non è arte in senso proprio , come quella che non si propone il bello e la dilettazione estetica * .

Possiamo, dunque, conchiudere qui, che per nessun verso le esigenze della forma storica in generale , sono identiche a quelle della forma estetica. Dopo di che, passiamo ora a considerare l' opera d' arte à quella di storia rispetto allo spirito che l'una e l' altra percepisce, contempla, e valuta.

* V. inn. pag. 39 e sg.

XIII.

Eccoci così giunti alla più ardua forse delle questioni trattate finora, quella della natura de' sentimenti propriamente storici (voglio dire : suscitati dall'apprensione e comprensione de' fatti storici) e della loro distinzione dai sentimenti estetici. Ho detto la più ardua delle questioni, perchè la teoria de'sentimenti in generale e degli estetici in particolare, non ostante le ricerche degli ultimi anni, resta sempre la parte più oscura e meno esplorata della psicologia; e quella de' sentimenti storici non è forse stata tocca, e certo non tocca mai dal punto di vista della differenza di essi dai sentimenti estetici. I lettori concederanno che non è qui il luogo più adatto per una trattazione larga e sistematica dell'argomento; e però debbono esser necessariamente presupposte tutte quelle verità che sono intorno ai sentimenti più generalmente accettate. Ma, d'altra parte, non è possibile, senza qualche distensione, mettere in luce ed esaminare i punti capitali della discussione; e però ci auguriamo non sembri fuor di proposito tentare o rifare qualche analisi schiettamente psicologica od estetica.

I sentimenti soglionsi distinguere per la diversa attività psichica al cui esercizio si accompagnano o del cui esercizio sono la valutazione subbiettiva, e per l'obbietto a cui si riferiscono. Indi le denominazioni di sentimenti corporei o sensazionali e sentimenti superiori o spirituali, e per questi la suddivisione in sentimenti personali, sociali, religiosi, morali, intellettuali ed estetici. Io non ho bisogno qui di definire e noverare ciascuna classe di sentimenti. Ma noto subito che queste e simili distinzioni fatte col criterio dell'energia psichica specificamente impegnata o dell'obbieito del sentimento, benchè tutte colgano qualche lato della cosa. benchè tutte più o meno importanti, evidentemente non colgono mai la qualità e la natura specifica del sentimento in quanto sentimento. Giacchè, per quanto distinguano l'elemento rappresentativo di quel complesso psichico che è il sentimento, e per quanto di questo dilucidino l'apparizione, non però determinano il diverso valore psichico dell'apparizione stessa, il lato propriamente subbiettivo, che solo è sentimentale. E però piuttosto lasciano evitare, almeno in parte, la confusione tra sentimenti che consideriamo obbiettivamente diversi, anzichè rendano possibile delle vere distinzioni tra quelle che

sono affezioni subbiettive. In che, per es., la pace intellettiva di chi sa di possedere il vero si distingue, a parte sempre l'obbietto o la causa di essa, in quanto sentimento piacevole, dalla pace della coscienza morale e religiosa? E, viceversa, in che il dolore del dubbio si differenzia, in quanto sentimento penoso, dall' inquietudine della scrupolosa coscienza morale o religiosa? in che la gioia della scoperta del vero da quella di chi ha compiuto una buona azione o si è riconciliato con Dio? E, in generale, in che si distingue un piacere, in quanto piacere, da un altro piacere, e un dolore, in quanto dolore, da un altro dolore? Tranne a distinguer l'intensità, per tutto il resto la psicologia, pur troppo, tace; e certo la colpa non è de' psicologi. Ogni sentimento è o piacevole o doloroso, o appetito o avversato: questo solo ci attesta la coscienza. Ma la mente non può altrimenti differenziarli, perchè nulla comprende il sentimento, in quanto sentimento, che sia obbiettivo; e la mente non discerne che l' obbiettivo; ma la mente non può definirli, perchè sono irreducibili e ineffabili. Converrà adunque, contentarsi, anche qui, di definire i sentimenti estetici e i sentimenti storici, e distinguerli tra loro, tenendo d' occhio solamente

il lato obbiettivo di quel complesso psichico che è lo stato di sentimento. Ma anche su questa via sono aporie nè poche, nè lievi.

Secondo Kant, tutt' i sentimenti piacevoli che non siano estetici hanno questo di comune, che sono interessati, si fondono cioè su qualche interesse o sono accompagnati da qualche interesse. E per interesse vuolsi intendere il piacere connesso colla rappresentazione dell' esistenza dell' obbietto e col desiderio di esso. Se io provo un piacere, di cui m' è cagione la percezione d' un obbietto, io sono interessato per esso all' obbietto: prova n' è che io sento un' inclinazione (*Neigung*) per l'obbietto, tendo a conservarmi in quel rapporto con esso, e però sono interessato necessariamente alla sua esistenza, condizione imprescindibile del mio piacere. Lo stesso può dirsi dei sentimenti suscitati da ciò che è utile, cioè di ciò che è buono a qualche cosa, che è mezzo per un bene, e da ciò che è bene in sè, come fine. Perchè in entrambi i casi noi siamo interessati all' obbietto per la stima (*Achtung*) che ne facciamo, e però interessati all' esistenza dell' obbietto, che vogliamo adoperare a uno scopo o vogliamo come scopo. Invece, quando si tratta del bello, dice Kant, non è questione di

sapere se esso c' interessi o possa interessarci, ma il sentimento con cui e in cui percepiamo il bello è assolutamente disinteressato, è senza considerazione dell' esistenza dell' obbietto e senza desiderio di questa esistenza. Sicchè il gusto, che è giudice del bello, è puramente contemplativo, è « la facoltà di giudicare d' un obbietto o d' una rappresentazione, mercè un godimento libero da ogni interesse; e l' obbietto di tal godimento si chiama bello * ». Ora, *sentimento disinteressato* a noi pare una contraddizione ne' termini. Perchè, se il mio è stato di sentimento, stato di piacere o di dolore, io sono interessato del più intimo e profondo interesse; dacchè il sentimento, che è mio, affetta la parte più intima del mio io: *dein Herz bist du selber!* Sono dunque tutt' altro che disinteressato. E se, invece, io sono disinteressato, il disinteresse mio è assenza di piacere e di dolore, assenza di sentimento. Ma, nel fatto, il bello, in tutte le sue forme, m'interessa; nel goderlo, io mi sento ad esso interessato certe volte col più vivo ed acuto interesse; quel sentimento, che esso solo può suscitare in me, io lo

* Kant, *Kritik des Urteilskraft*, § 1 — 6, pag. 45-55, in *Sämmtl. Werke* (Rosenkranz), vol. VIII. Lpz. 1838.

desidero, lo cerco, mi vi tuffo; e naturalmente non posso non sentire (come dirò?) stima, inclinazione, desiderio, per l'obbietto che è bello; non posso non attaccarmi alla sua esistenza, che è condizione prima del mio godimento; e se è in me volere, io voglio conservare per me l'obbietto e la sua esistenza durevolmente. Il sentimento estetico è, dunque, come ogni altro, interessato, ed ha riguardo all'esistenza dell'obbietto che è termine e cagione del sentimento. Che se per disinteressato vuolsi intendere non già assolutamente scevro d'interesse, o senza interesse all'obbietto, ma non mosso da alcun interesse egoistico, personale, allora quella denominazione spetterebbe non solo ai sentimenti estetici, ma, a parità di ragione, ai più puri ed elevati sentimenti sociali e morali, i quali si sogliono dir tali appunto per l'assenza di qualsivoglia fine egoistico; e *a fortiori* poi spetterebbe a que' sentimenti intellettuali, che accompagnano le ricerche o le scoperte scientifiche nella più alta sfera del conoscere, le quali sono eminentemente inutili, a dir d'Aristotele, non essendo mosse da fini nè egoistici nè altruistici. Nè liberi da interessi pratici possono dirsi i sentimenti estetici, se per praticità vuolsi intendere tendenza, desiderio o volontà; perchè, come

abbiamo visto, anche l'obbietto bello è termine di siffatte attività orettiche o appetitive. E neppur basterebbe considerarli liberi da ogni interesse che non sia per essi stessi, o che sia estrinseco all'obbietto che li suscita, perchè, in tal senso, a parte solo il piacere dell'utile, ogni sensuale piacere già effettivo ed ogni altro superiore godimento o fine è interessante per sè stesso; e però ogni obbietto per sè piacevole ed ogni concetto in sè finalizzato e per sè approvato, si potrebbe considerarlo come avente significato estetico, soggetto alla valutazione del gusto. Il che importerebbe una confusione di sentimenti assai diversi. In ben altro senso potrebbero i sentimenti estetici dirsi disinteressati, d'un proprio specifico disinteresse, quando, cioè, considerandoli come scevri d'interesse per l'esistenza delle cose, s'intendesse quest'esistenza, come esistenza fisica e conforme a natura e realtà, poco importando nell'arte l'esistenza reale o naturale delle cose che essa rappresenta, potendosi dare anche bellissime rappresentazioni di esistenze fittizie o cose non esistenti, di cose innaturali o sopranaturali; ovvero, quando il disinteresse per l'esistenza della cosa s'intendesse come disinteresse per l'esistenza determinata in un modo o in un'altra, come

mancanza di quell' interesse che potrebbe avere alla qualità intrinseca delle cose chi cercasse, per es., il bene e il vero; nulla importando al gusto estetico che siano utili, buoni o veri gli obbietti, bastandogli, invece, a giudicarli belli, che siano una bella rappresentazione di qualsivoglia contenuto. Questa interpretazione del disinteresse estetico secondo Kant non sarebbe poi contraria al suo pensiero; perchè egli appunto considera l'arte come sostanzialmente indipendente dalla morale e dalla scienza, e il giudizio estetico come differentissimo dal teleologico e dal logico; comunque, poi, trovi necessario, che la bellezza simboleggi la moralità *. Solo in questo senso la dottrina kantiana sarebbe una vera acquisizione di verità. Non saremmo ancora, com'è chiaro, a una definitiva distinzione de' sentimenti in reali e ideali, cioè in quelli che sono suscitati dalla *natura obbiettiva* delle cose e in quelli a cui dà luogo principalmente la *rappresentazione* di esse;

* Kant, *Op. cit.* § 58, p. 226. seg. Non voglio tacere che Kant stesso in qualche altro luogo della *Critica del Giudizio* (§ 41 e 42. p. 162-169) riconosce che al giudizio disinteressato del gusto si possa unire, ma non come ragione di esso, un interesse empirico (sociale) e un interesse intellettuale.

ma la via sarebbe oramai segnata, e si potrebbe correrla fino all' estremo o fermarsi in un punto di mezzo.

La dottrina kantiana del disinteresse estetico, se non era ancora esplicitamente il formalismo elevato a teoria del bello, tratta ad ulteriori conseguenze, vi menava inevitabilmente. Perchè, se nè l'esistenza nè la natura dell' obbietto entra in considerazione nel giudizio del gusto, non resta come giudicabile che la forma, in quanto forma. E tale è la dottrina di Herbart. La materia è indifferente, la bellezza consiste solo nella forma; dove si consideri, oltre la forma, il contenuto, il giudizio non è estetico; dove il piacere non risulti dall'intuizione della sola forma, non è puro piacere estetico. E per forma s'intendono i rapporti di toni, colori, linee, superficie, pensieri, azioni, volontà (!), ecc. * Quasi il pensiero herbartiano non fosse abbastanza esplicito, lo Zimmermann, che lo ha svolto e sistemato, esce nella nota affermazione: « Il più elevato contenuto non fa che un' opera diventi opera d'arte; e il più frivolo argomento niente le toglie del suo valore

* Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, § 81-113, in *Sämmtl. Werke*, I., p, 124-172. Lpz. 1850.

estetico » *. Il puro sentimento estetico, è, dunque, sentimento formale. — Noi ci troviamo d'aver già discorso dell'importanza della forma nell'arte, come carattere specifico del bello; ma abbiamo pure visto che forma non c'è senza contenuto, che la forma è forma appunto d'un determinato contenuto; e però il contenuto ha un grandissimo valore sinestetico. Potremmo, adunque, riferircene al già detto (p. 51 seg.), se non fosse opportuno insistere un po' più sulla cosa. Senza bella forma, senza, cioè, tali rapporti formali che rendano esteticamente il contenuto, qualunque esso sia, non c'è bellezza. Qui è il merito imperituro di Herbart, benchè non suo solamente. Ma la forma, i rapporti formali, informano ed esprimono un determinato contenuto, di cui son forma; risentono sempre, perciò, della natura del contenuto, che in essi non è come sepolto o obliterato, ma adagiato e fuso e rilevato. La rappresentazione artistica è un'unità materiale e formale, non potendo esser formale, se non in quanto è materiale, nè materiale, senz'essere comunque formale. Un contenuto inadeguato ai fini dell'arte, privo, cioè, di elementi intuizionali, audibili,

* Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik*, p. 512.

visibili o immaginabili, e privo di elementi emotivi, non sarà mai felice materia d'arte, mai espresso in forma esteticamente, cioè fantasticamente ed emozionalmente, bella. La forma più corretta e impeccabile, con un contenuto gelido o frivolo, non susciterà mai alcun entusiasmo estetico, alcun sentimento che oltrepassi un certo compiacimento: in poesia è *il verso che suona e che non crea* nè scote, in musica, in pittura e scultura, è il carino, il bellino, il grazioso, il ninnolo, ecc. Perfino un contenuto, già ricco d'elementi emozionali, e poi morto per la coscienza, non ha più lo stesso valore sinestetico, e, come il classicismo, è destinato a sparire dall'orizzonte dell'arte. La qualità del contenuto è poi evidentemente costitutiva di certe forme d'arte; sì che o bisogna arbitrariamente restringerne la sfera, ovvero, oltre la pura forma, cercarne gli elementi e i motivi nel contenuto. V'ha categorie estetiche materiali o del contenuto, come ve ne ha di formali. Il tragico, già lo dicemmo, non è formale, è reale, è vita; e così il lirico, l'eroico, il romanzesco, ecc. Nessuna tragedia è possibile, se la materia, come diceva Alfieri, non è tragediabile. Tutta la sapienza scenica e metrica, tutta la scienza herbartiana del simultaneo e del successivo, non

crea il fato e lo strazio d'Edipo. Il fato, lo strazio, è contenuto, non forma; è idea, è forza, è sentimento. Oh che vuol dire un rapporto formale di pensieri, di sentimenti, di azioni, di caratteri? Nella poesia, il verso, la rima, il ritmo, sono, certo, elementi formali, ma la successione de' pensieri è successione di elementi che valgono anzitutto pel loro contenuto. Tutto il più magistrale formalismo classico non stillerebbe una goccia d'amaro nella lirica leopardiana, se il dolore non paresse e non fosse alla radice delle cose; e l'arte omerica non sarebbe quella che è, se gl'impeti semidivini dell'eroismo non avessero già per sè il loro significato ideale o sinestetico. Allo stesso modo, solo le situazioni ridicole suscitano il riso in chi è capace di ridere; e l'arte del Molière e del Goldoni consisterà nel saper rappresentare quelle situazioni reali, non nel formarle con forma ridicola: essi, anzi, le formano seriamente conforme al carattere loro, cioè seriamente ridicole. La forma non è, per sè, nè comica, nè eroica, nè lirica, ecc.; perchè la forma non è sentimento, non è carattere, non situazione, non avvenimento, non natura della cosa. Il comico formale è parte insignificante del comico. La forma è figura, è parvenza, è vaso, è involucro,

in cui o sotto cui giace la realtà, anzi, come diceva De Sanctis, è la chiarezza del contenuto; è il contenuto stesso, che trasparendo e apparendo si pone fuori o si chiarisce. In sostanza, l'Herbart stesso implicitamente riconosce l'insufficienza della sua teoria, quando è costretto a considerare il sublime, il grazioso, il piccante, il patetico, il toccante, il solenne, ecc., come « forme di bello miste e turbate da emozioni subbiettive », e però appartenenti non all' estetica, ma alla psicologia; il che è appunto restringere il campo dell'arte, per conservar valore a un preconcetto. E l'Herbart stesso altrove contraddice del pari alla sua teoria, quando scrive che « difficilmente si trova unità estetica che non sia unità determinata dal contenuto * », e che ogni opera d'arte, senz' eccezione, dev' essere interpretata dal pensiero: la sua efficacia deriva allo spettatore più dal di dentro che dal di fuori » **; il che è come dire che la forma per sè non basta neppure a costituire un carattere formale dell'opera d'arte, quale è l'unità, e che, d'altra parte, per gu-

* Herbart, *Op. cit.* l. cit.

** Herbart, *Kurze Encyclopädie der Philosopie aus praktischen Gesichtspunkten entworfen*, § 70 in *Sämmtl. Werke*, II p. 128.

stare pienamente il bello, bisogna coglier l'idea che investe la forma o n'è rivestita. Del resto, anche lo Zimmermann, a spiegare in molti casi l'efficacia dell'arte, è costretto a considerare in connessione l'elemento etico e l'estetico; e si può dire oramai che sulla questione degli elementi del bello il resto della scuola herbartiana, se non ha in tutto rinnegato, ha in gran parte completato il maestro *. Il quale, non c'è dubbio, fu indotto a formulare con qualche fretta la sua dottrina formalistica dall'osservazione dell'effetto estetico dei rapporti di toni nella musica. Ogni tono, secondo Herbart, come in generale ogni dato semplice, per sè solo non è bello. Bello diventa nella connessione simultanea o successiva con altri toni; vale a dire che il bello consta di rapporti, e rapporti formali. Bella, adunque, è la forma onde sono percepiti i toni simultanei o successivi. Anche nelle altre arti v'ha rapporti formali e però bellezza, tanto di bellezza, quanto di bellezza formale; e compito dell'estetica è studiar appunto questa bellezza. Ma la teoria de' suoni è veramente tipica per l'estetica,

* Risparmio al lettore una filza di citazioni cavate dai libri del Volkmann, del Nahlowski, del Lindner, del Siebeck, ecc.

perchè in essi è possibile prescindere da ogni contenuto e da ogni interesse che non sia formale. Il qual pensiero, del resto non herbartiano soltanto, intorno alla musica, è stato accolto anche da quelli che non sanno prescindere in tutto dal contenuto nel sentimento estetico. La musica almeno (e, vedremo, l'architettura) è arte formale: il godimento musicale è sentimento esclusivamente formale. Ma noi anche intorno a ciò facciamo le nostre riserve.

Non è possibile certo negare che nella musica il contenuto sia meno determinabile che nelle arti plastiche e anche meno che nella poesia, la più ricca di contenuto rappresentativo. Noi non siamo, naturalmente, per quelle opinioni de' savi antichi, che trovavano nella musica un'eco dell' ordine cosmico e come una rivelazione dell' essenza dell' anima e della divinità e in generale del mistero dell' universo; nè per le opinioni de' savi novelli, che, poco diversamente, considerano la musica come l' obbiettivazione immediata della volontà, e però l'interpretazione dell'essenza de' fenomeni *. E neppure siamo per quella musica dell' avvenire, che pretende co' suoni « dipingere e scolpire », comu-

* Schopenhauer, *Op. cit.* I, § 52.

nicare, a piacimento, con sicurezza e chiarezza d'espressione, idee e sentimenti. Il suo programma (e si chiama musica programmistica) ci sembra di gran lunga superiore al mezzo di cui dispone. Il suono è sensazione troppo poco obbiettiva, per essere sempre il veicolo certo d'un che d'obbiettivo: è troppo labile, impalpabile ed evanescente, per fissarvi e cogliervi i tratti d'un'immagine; è troppo indeterminato, vaporoso e variabile all'infinito, per deporvi e intendervi sicuramente un'idea, per trasfondervi e farlo portatore infallibile d'un dato sentimento. Hanslich e Köstlin, i più validi sostenitori delle teorie musicali schiettamente formalistiche, hanno ragione di dire che certi pezzi musicali si possono adattare a situazioni assai varie. Ma, d'altra parte, ci pare ch'essi e altri vadano troppo oltre nell'opposta esagerazione, quando sostengono che la musica non abbia affatto contenuto nè ideale nè sentimentale, non esprima, cioè, nè idee nè sentimenti determinati; che suoni specifici ad esprimere, per es., il piacere e il dolore non ci siano: che il contenuto della musica non possa essere che armonico o melodico, cioè un contenuto o idea (motivo) tonale, non un contenuto concettuale nè sentimentale; che però il bello musicale consista esclusiva-

mente nella forma, e l'opera musicale sia una specie di arabesco o disegno di toni, come un arabesco vero, che nulla esprima e pure faccia un' impressione di bellezza. Noi non possiamo qui discutere più oltre di queste diverse opinioni intorno alla musíca, le quali abbiamo in qualche modo esaminate in un lavoro speciale *. Le conclusioni a cui siano giunti è che la musica in un numero infinito di casi, per esperienza comune, sveglia o eccita sentimenti, perchè a modo suo li esprime, e tale effetto è dovuto al valore naturale o simbolico de' suoni; che però de' sentimenti non può esprimere che il lato generico o subbiettivo, non il lato specifico o rappresentativo, se non in rarissimi casi, e finalmente che l'espressione musicale, per sè genericamente qualificata, si specifica o determina meglio nella coscienza dell' uditore, mercè la propria e personale appercezione di lui, o nell' unione con la poesia e la mimica. In tal modo il contenuto della musica, per quanto attenuato e subbiettivato, non cessa però d' essere; e il linguaggio di essa, per quanto indefinito, non si può dire in tutto e sempre senza senso. L'altra arte,

* *Del bello musicale e de' suoi rapporti col costume*, ecc.

che naturalmente è parsa non aver a fare che con rapporti formali, è l'architettura. Sotto questo rispetto, anche l' Hegel l' avvicina alla musica! *. Linea, rapporti di linee, figure, simmetria, ordine, ecc., sempre rapporti formali: che altro? Intanto, come per la musica, così e anche più per l'architettura, è stata notata la corrispondenza fra le sue forme storiche e lo spirito de' tempi e dei popoli che le hanno prodotte. Ma, a parte ciò, anche nell' opera architettonica si può cercare un proprio contenuto. Essendo essa sempre destinata a qualche uso privato o pubblico, rappresenterà anzitutto, in modo formalmente bello, il fine a cui è destinata: il fine traspare dal generale disegno e dall'adattamento delle parti. Inoltre, le forme architettoniche, colla loro massa di materia grossa e pesante, co' loro saldi basamenti e colle potenti parti sovrapposte, colla loro immobilità, esprimono simbolicamente, quasi membruti e immani colossi, la materialità fisica, la resistenza meccanica, la forza che sfida la natura e il tempo. Ovvero, co' suoi elevamenti, collo slancio delle sue parti, svelte e relativamente leggiere, sono come il simbolo d'un

* Hegel, *Op. cit.*

supremo desiderio umano, l' ambizione dell' alto. E se l' uso a cui l' opera è o fu destinata, è atto a suscitare in chi lo contempla, altri sentimenti sinestetici, es. il religioso, se è tempio, il timore, se è un vecchio e diruto castello, una cripta, ecc., allora il contenuto delle forme architettoniche è meglio determinato dallo spirito del contemplatore; il quale deve però in esse già trovare espressa una idea almeno iniziale che sia come di suggestione. Insomma nel sentimento estetico non manca mai qualche coefficiente rappresentativo d'espressione.

Dalle dottrine più o meno formalistiche de' sentimenti estetici, noi dobbiamo passare a quelle decisamente contrarie, che confondendo il bello con ciò che non è tale fanno dipendere la dilettazione estetica principalmente dalla natura del contenuto o la considerano in tutto come una forma di quei sentimenti, che appunto dalla qualità del contenuto dipendono. Su tale confusione fondavansi già le vecchie teorie, che il bello sia il vero o il bene, l' utile o il perfetto rappresentato sensibilmente, ovvero bello sia principalmente il patetico, il curioso, ecc. Si credeva di nobilitare l'arte e il sentimento estetico, come se nobil cosa fosse farla comunque da ancella o da portavoce, anzichè esser

padrona di sè e servire ai propri scopi. Furon certo, quelle teorie, per i loro tempi, salutevole reazione alla pedanteria accademica, all' arcadia, all'arte diventata balocco, senza nervi e senza sostanza, o abbassata a servir di prurigine per anime volgari, flosce e senili; ma nondimeno furon pericolosa esagerazione, che minacciava sostituire al tempio sereno dell' arte quello delle divinità pratiche e attive. Sotto questo rispetto, le dottrine formalistiche meglio intese e, più tardi, il naturalismo letterario, hanno, in modo e con fortuna diversi, contribuito a scacciare dal tempio dell'arte quelli che, sedicenti sacerdoti e vindici, ne erano poco meno che profanatori, monopolizzatori e mercanti. Ma, eccoci, in tempi più vicini a noi, le esigenze di determinate qualità del contenuto artistico farsi di nuovo imperiose. « Bisogna che nell' opera d' arte si agiti almeno una grande idea, in cui si esprima uno de' tanti problemi che commuovono la società presente »; * bisogna che l'arte prepari documenti per la sociologia e la psicologia o ne bandisca a modo suo le verità scoperte. Queste sono le ultime parole; e non è male, se mentre questo si esige,

* Chiappelli, *Il socialismo e il pensiero moderno.* Fir. 1897.

non si ritenga che questo proprio sia il compito dell'arte. L'arte esprima il momento psico-sociologico presente: sarà, certo, ottima cosa cercare al contenuto il maggior potere sinestetico; ma non si dimentichi la qualità della rappresentazione o la forma. Intanto, come segno di questa esigenza sociologica dell' arte, non poteva mancare una teoria sociologica o morale del sentimento estetico. L'aveva condotta fino alle estreme conseguenze il Jouffroy *, l' hanno raffinata il Guyau e il Fouillèe **. L' arte, si è detto, non è sociale solamente per l' origine e lo scopo, ma « per la sua stessa essenza o per l' intima sua legge ». L' emozione estetica è essenzialmente sociale e la legge dell' arte, il suo scopo più elevato, è di « produrre un' emozione estetica di carattere sociale ». E però la simpatia non è solo il sentimento sociale e morale per eccellenza, ma anche il sentimento per eccellenza estetico: simpatia per l' artista, simpatia per gli esseri creati dall'artista, simpatia per gli enti della natura, simpatia per ogni forma di vita. Con questa opinione intorno a' sentimenti estetici comincerebbe, nientemeno,

* Jouffroy, *Cours d'Estétique*, p. 37, 263, ecc. Paris, 1845.

** Guyau, *L' art au point de vue sociologique*, p. XIII-XIX, 8-21. Paris, 1895.

un' era nuova, l' « *ère sociologique* » per l'estetica. Ma Dio buono! distinguiamo un po'. Simpatia per l' artista, sì, quasi sempre, e meglio si direbbe *ammirazione* per le difficoltà vinte, per il talento o la genialità mostrata nella produzione. Non è possibile neppur negare che in moltissimi casi l' arte susciti simpatia per gli esseri che rappresenta, reali o immaginari, umani o divini, e che talora si sprigioni, a dir così, dalle persone rappresentate tale forza di sentimento simpatetico da investire fortemente la coscienza del contemplatore. Ma in molti altri casi, nonchè simpatia per le creature dell'arte, noi sentiamo avversione e antipatia; e meglio esse sono rappresentate, più ci riescono antipatiche, non per la qualità della rappresentazione, s'intende, ma per l'intrinseca natura loro. È semplicemente una comoda asserzione e nulla più quella del Guyau, quando dice: « noi non possiamo provare antipatia assoluta e definitiva per alcun essere vivente; l'antipatico stesso diventa in parte simpatico, divenendo una verità vivente, che sembra dire: Io sono ciò che io sono, e tale io sono, tale io apparisco ». Certo la nostra simpatia può estendersi all' ambizioso, al masnadiere, al tiranno, all' adultera, ecc., e possiamo vivamente interessarci al racconto di

truci delitti, di orgie colpevoli, ecc., anche se la coscienza morale disapprovi. In fondo all'anima nostra c'è sempre come un residuo de' sentimenti e delle tendenze ataviche, che nessuna educazione sociale e morale riesce a sradicare o vincere; in fondo al nostro cuore non manca mai una naturale dose d'egoismo e d'odio contro le restrizioni sociali e morali, contro le catene che limitano la nostra libertà; non mancano mai desiderii profondamente nascosti, che non osiamo, senz'arrossire, neppur rivelare a noi stessi, ma che pure talvolta, irrevocati, s'affacciano e ci turbano e ci tormentano, e da quella tenebrosa profondità colorano i nostri giudizii e movono la nostra volontà. Così si spiega la simpatia pel male, per l'immorale, il feroce e il terribile, per ogni forma d'energia e di libertà, così la simpatia, anche più forte, per la rappresentazione artistica di quelle cose. Ora, è questa un'emozione sociale? Inoltre, certe altre cose, che non rivelano un alto grado di energia vitale e l'amore indomito per la libertà, certe cose volgarmente laide o astutamente vili, la pusillanimità nell'uomo, la crudeltà nella donna, il contrasto meschino, l'invidiuzza e simili sentimenti, che, anche se nostri, finirebbero per disgustarci e generare il

disprezzo di noi stessi, riescono nell' arte, non meno che nella vita, sommamente antipatici. Simpatia per Jago, la cugina Betta, Arpagone? Eppure, queste e simili creature, per dire di tutte ciò che De Sanctis disse di Jago, sono tra le più belle creature del mondo fantastico, forme uscite dal più profondo della vita reale, così piene, concrete, così in tutte le loro parti, in tutte le loro gradazioni finite. E che diremo delle situazioni e de' caratteri comici? Il comico è tale, appunto perchè non possiamo simpatizzare colle persone e colle cose che sono obbietto di riso. Venga la simpatia, compiacimento o compassione, e non ridiamo più: è impossibile il giudizio di comicità, dove noi stessi partecipiamo allo stato dell'obbietto giudicabile *. Difficile anche è vedere nel sentimento della natura un sentimento di sola simpatia, la quale è ripetizione in noi di ciò che accade fuor di noi, laddove quello è il contrario di ciò, è la trasfusione del nostro spirito nella natura: « il paesaggio è uno stato d' anima », non lo stato d' anima un riflesso di paesaggio! Eppoi, se la simpatia fosse il sentimento estetico per ec-

* Si confr. su questa e altre questioni riguardanti il sentimento del comico: Filippo Masci, *Psicologia del comico*, Napoli, 1889.

cellenza, dove più fosse generale e profonda, più sarebbe arte e bellezza. Ma è noto che, per quanto all' efficacia dell' arte conferisca il sentimento sinestetico derivante dal suo contenuto, pure, se questo sentimento superi in intensità quello suscitato dalla bellezza della rappresentazione, il carattere propriamente estetico dell' opera d' arte passa in seconda linea *. La letteratura patriottica, per parlar d'una forma d' arte assai coltivata, ha sempre avuto un mediocre valore estetico, quando, passati i momenti demo-psicologici di cui era espressione, ha perduto importanza; e durante quei momenti, meno alla forma si aveva riguardo, che al contenuto, e la sua fortuna — efimera — dipendeva principalmente da questo. In generale, la soverchia simpatia o altro siffatto interesse per gli avvenimenti o le persone rappresentate turba l'ordinario equilibrio de' nostri sentimenti, a tutto detrimento del sentimento estetico o della valutazione della forma. È perciò che la realtà vivente, es. una fiorente bellezza femminile, la miseria e i tormenti degli infelici che ci circondano, la lotta per l'esistenza di tutti, cose in sommo grado commoventi e simpatetiche, non lasciano

* V. inn. a pag. 62-64 e p. 223 sg.

campo a valutazione meramente estetica. La conclusione è, dunque, che la simpatia sociale ha grande importanza per l'efficacia dell'arte, è elemento sinestetico, ma non costituisce per sè sola l' emozione estetica, e può, anzi, ad un grado troppo elevato d'intensità, attenuarla e distruggerla. Invece, come dell'arte può esser elemento non spregevole ciò che naturalmente è brutto, grottesco, ecc., così dell'emozione estetica può esser coefficiente anche l'antipatia, la disapprovazione, l'odio, e tutt' i sentimenti immorali. Un' era sociologica dell'estetica è semplicemente un assurdo, anche quando tutti i sentimenti e tutte le idee sociali compenetrino di fatto l'arte, per la semplice ragione che la morale non è la bellezza, l' estetica non è una branca della sociologia, e il sentimento estetico non è un sentimento specificamente morale e sociale.

XIV.

Ed ora raccogliamo le fila sparse della discussione.

I sentimenti estetici non dipendono necessariamente da un dato contenuto, o meglio dalla qua-

lità del contenuto: questo è fuori dubbio. Il più interessante contenuto, un contenuto morale, religioso, utile, ecc., può esser rappresentato inesteticamente, quando non si sappiano o non si debbano adoperare i mezzi dell'arte; e, viceversa, un contenuto poco interessante può esser formato esteticamente, e, in questa formazione, generare un sentimento estetico, qualunque poi ne sia il grado e l'intensità. In tal senso, i sentimenti estetici si direbbero piuttosto formali, cioè suscitati anzi dalla forma rappresentante, che dal contenuto rappresentato. Ma, d'altra parte, poichè la forma, la bella rappresentazione, rileva appunto il contenuto, di cui si pone come forma, il contenuto non resta indifferente e muto. Il puro sentimento formale non esiste, perchè non esiste forma senza contenuto, percezione senza appercezione; neppure se si tratti di forme elementari e di elementi primi o sensoriali del sentimento estetico (es. un dato colore, suono, linea o rapporto di linee, ecc.), per la loro efficacia suggestiva. Un sentimento estetico puramente formale è indeterminato e astratto. Il sentimento formale e il sentimento reale, cioè quello che mi cagiona la forma e quello che in me suscita il contenuto, si fondono in un unico stato di sentimento;

perchè forma e contenuto appariscono a me in un unico atto o in una continuità di atti di coscienza, come sono in sè un tutt' uno indivisibile o continuo. I diversi elementi intrinseci ed estrinseci, di che consta l'opera d'arte, movono diversamente, eppure concordemente, il mio sentimento, come varie forze concorrenti, applicate allo stesso punto o a diversi punti dello stesso obbietto. Il sentimento estetico è però sempre uno stato complesso di sentimento, persino negli accennati casi di sentimenti estetici sensoriali. L'analisi di esso rivelerà sempre alcun coefficiente sinestetico o simpatetico, intellettuale morale, religioso, ecc.: coefficienti sentimentali che dipendono dal contenuto e dalla coscienza di chi percepisce e appercepisce l'opera d'arte; e benchè non sia questo il luogo per un'analisi minuta e relativamente completa de' sentimenti estetici, pure qualche nota varrà a confermare le anteriori induzioni. Non si può certo porre in dubbio che i sentimenti estetici siano accompagnati da sentimenti intellettuali, in quanto la intuizione, percezione e contemplazione dell' opera d' arte, non è possibile fuori l' esercizio dell' attività rappresentativa. Già, la simmetria, il ritmo, l'unità del molteplice, ecc., in quanto rendono facile l' orientamento dell' atti-

vità percettiva e però l'ordine delle percezioni, generano un piacere che non può considerarsi altrimenti che intellettivo. E, d'altra parte, la varietà, col divertire l'attenzione e alleviarne la fatica o la stanchezza, e il contrasto, col crescer chiarezza alle opposte percezioni, sono altrettanti coefficienti emozionali di natura intellettiva. Il ravvicinamento nuovo d'immagini lontane sorprende e meraviglia piacevolmente, come ogni scoperta di verità o rapporti ignoti. Nell'artistica rappresentazione delle individualità tipiche, che sono come una condensazione della realtà empirica, si prova il piacere di riconoscervi ciò che noi stessi abbiamo osservato, e di cui abbiamo conservato memoria *. Invece, se la rappresentazione dell'arte contraddice ai dati della nostra esperienza, noi proviamo un senso di pena e giudichiamo l'opera sbagliata. Nella rappresentazione dell'ideale, a parte i coefficienti emozionali d'altra natura, la perfezione del tipico, è perfezione fantastica e intellettiva. In generale, poi, in quanto ogni opera d'arte consta d'elementi la cui immagine è variamente associata con altri elementi rappresentativi, il sentimento che essa suscita sarà mo-

* Cfr. p. 68.

dificato da tutti i coefficienti emozionali che accompagnano la riproduzione di quegli elementi associati. E finalmente, poichè la prima condizione per gustare appieno il bello, specie nelle arti figurative e nella poesia, è d'intenderne il significato, di appercepirne il contenuto e l'espressione, il che richiede talvolta esperienza larghissima degli uomini e delle cose, erudizione storica, conoscenze tecniche, ecc., ecc., si comprende come il sentimento estetico possa essere co' sentimenti dell'intelligenza, che facilmente o difficilmente interpreta e comprende, misto o fuso. Il che è in sommo grado evidente, quando l'arte abbia più specialmente carattere simbolico, le cui bellezze possano essere gustate ed apprezzate solo quando il pensiero sappia leggere sotto il simbolo.

Ma non meno dei sentimenti intellettuali sono, dicevamo, nell'arte coefficienti sinestetici i sentimenti sociali e morali e persino egoistici e immorali. Qualcosa l'abbiamo già vista in proposito. Primo luogo tiene senza dubbio la simpatia. Uno stato d'anima ben rappresentato tende a suscitare in noi uno stato analogo di sentimento. Non rara espressione di questo stato simpatetico sono in certi momenti le lacrime, il pallore, il fremito e altri

siffatti segni di dolore, ovvero l'avvivarsi dello sguardo il dilatarsi della respirazione, il batter le' mani e altrettali segni di congioimento, come si trattasse di scene reali. La bella rappresentazione in tali casi ha veramente conquiso l'anima di chi la gusta. In ciò è il secreto dell'arte passionale, e, vedremo, anche i pericoli. La simpatia, dopo i sentimenti egoistici, è tra i più sicuri e immancabili sentimenti umani, ma è pure tra i più forti, bastevole esso solo a occupare il foco della coscienza. È impossibile non simpatizzare coll'eroe che vince o cade, coll'ambizioso che dedica ai suoi sogni di grandezza tutte le sue energie, colla donna che è vittima del suo cuore, ecc. Ma, d'altra parte, mentre riconosciamo, che Jago è una figura tipica, tipicamente rappresentata, e godiamo nel riconoscerlo tale, è impossibile non sentire un certo disgusto per la sua infamia, tanto maggiore, quanto maggiore è la pietà che c'ispira Desdemona. Accanto alla simpatia sono però vivi in noi, pur nella contemplazione estetica, altri sentimenti con essa talora in contrasto, i sentimenti morali propriamente detti. E però la coscienza è come spezzata tra la simpatia e l'antipatia, tra il piacere e il dolore, tra l'approvazione e la disapprovazione, tra la bella *forma* estetica di

Jago e il suo significato morale o il *contenuto* del suo carattere. Nè m'è possibile nella contemplazione scinder l'una cosa dall'altra, Jago da Jago, Achille da Achille, ecc. Esse sono personalità estetiche e reali, unità indivisibili di forma e sostanza. Nella opportunità di evitare questo contrasto di sentimenti che s'impediscano o sottraggano, per ottenere la maggiore efficacia dell'arte, si deve cercare la soluzione del problema estetico dei rapporti fra la morale e l'arte. In arte, *Gefühl, ist alles!*

A confermare l'importanza dei sentimenti reali nel sentimento estetico, può valere qualche nota intorno al sentimento del tragico, del comico e del sublime. In generale, quando percepiamo ciò che nella tragedia o altrove si dice tragico, ci troviamo in presenza di una forte volontà o d'una potente energia passionale in conflitto con altre volontà o passioni o forze. La nostra simpatia per la forza, secondo i casi, più umana o più elevata o più intensamente passionale, non può mancare. Noi partecipiamo ai sentimenti del protagonista, e in cuor nostro gli auguriamo vittoria. Ogni suo momentaneo trionfo, ci riempie l'animo di gioia. Intanto, a misura che incalzano gli eventi, noi ci accorgiamo che l'eroe lotta contro forze più potenti di lui: la sua

caduta comincia pur troppo a parere inevitabile, e la nostra simpatia s'avvia a diventare pietà: Oh se egli potesse ancora risollevarsi e resistere e vincere con uno sforzo supremo le nemiche potenze! Ma egli nol può più; egli *deve* cadere; egli quasi sempre è colpevole; e la nostra coscienza morale, che da principio era come sopita dalla simpatia, esige oramai, appena velata dalla pietà, quella caduta, che sarà la risoluzione d'un conflitto insostenibile. Ciò che voleva l'eroe era troppo al di sopra dell'umana misura o troppo contrario alle leggi morali; la sua stessa superiorità, la sua strapotente energia troppo era in se stessa fidente, e però giustizia vuole sia corretta o annientata. Ma, daccapo, qual caso doloroso! un forte che patisce! una volontà e una vita così ricca d'energie che soccombe abbattuta! Oh se potesse altrimenti comporsi il conflitto! se si potesse almeno allontanare la catastrofe! E qui un rapido succedersi nell'animo nostro di sentimenti contrarii, finchè la tensione non diventi estrema; noi ci troviamo allora in uno stato di vera angoscia; bisogna che da tale stato usciamo. Ed, ecco, la soluzione del conflitto è la caduta, una nobile caduta, riconosciuta necessaria o giusta dallo stesso grande che cade: caduta fisica, trionfo mo-

rale. La catastrofe ci libera da ogni tensione; la pietà nostra ha alcunchè di dolce; la coscienza morale è soddisfatta; il dolore tragico si trasforma in piacere, o è misto col piacere; e le lacrime nostre si mutano in sorriso, appena pensiamo che tutto quello che abbiamo percepito è un' illusione dell'arte.

Il sentimento del comico in tutte le sue forme é anch' esso assai complesso. V' han parte principale i sentimenti intellettuali, che accompagnano la percezione di un contrasto tra i vari elementi d' una rappresentazione, tra il dover essere d' una cosa secondo il concetto e l' essere suo di fatto, e poi la risoluzione mentale di questo contrasto, quando ci accorgiamo dell' insussistenza o innocenza della disarmonia prima percepita; e vi ha anche parte non lieve, come si è riconosciuto dopo l' Hobbes, il sentimento di superiorità dello spettatore di fronte all'obbietto ridicolo. Qui, com'è evidente, non la forma estetica della rappresentazione, ma la cosa stessa è generatrice del sentimento.

Nel sentimento del sublime, sia sublime *matematico* o estensivo, sia *dinamico* o intensivo, secondo il linguaggio kantiano, non la sola forma delle cose, che esprima adeguatamente il contenuto, ma piuttosto l' incongruenza di forma e con-

tenuto, l'estimazione o concezione dell' immensità o strapotenza dell'obbietto, ovvero la difficoltà di potersele rappresentare, suscitano quel profondo sentimento, che è ammirazione insieme e orrore, elevamento e abbassamento spirituale, simpatia o meraviglia per la infinita grandezza e la forza, e dolore per la propria debolezza: *me quaedam divina voluptas percipit atque horror,* diceva Lucrezio.

Ma ciò che toglie al sentimento estetico gran parte del valore psichico che gli verrebbe dal contenuto obbiettivo delle cose rappresentate, è appunto che queste non sono cose nella loro naturale realtà, ma sono rappresentazioni di cose, idealizzazioni, o in tutto rappresentazioni di fantasmi irreali. Ammesso a gustare l' opera d' arte, lo spettatore non ignora ciò; egli sa di essere dinanzi a un simbolo, a un giuoco, a un prodotto fantastico. Egli può essere qualche momento in balia dell'illusione e soggiacere al fascino della bellezza, ma tosto se ne libera e può fino ridere di sè o di altri, se s' accorge che questa illusione è durata più d'un istante. Persino se gusta il canto lirico di chi va significando il suo sentimento, egli sa che la poesia idealizza, che la gioia o il dolore non s' esprimono poeticamente, perchè la finitezza

dell' espressione e dell' imagine, la forma ritmica, ecc., non sono l'espressione naturale e schietta. È un giuoco della fantasia anche in ciò. Ora è appunto questa coscienza o subcoscienza dell' innaturalità o soprannaturalità dell'arte, insomma della sua illusorietà, ciò che caratterizza il sentimento estetico, che attenua l'emozionalità del contenuto, e trasforma in modo il sentimento, che piacevole diventa persino il doloroso. Io posso piangere in teatro o alla lettura di un romanzo, d'una poesia, ma le mie lacrime sono dolci. Io posso inorridire al racconto di truci delitti, ma pure in questo stesso sentimento d'orrore trovare diletto : sono invenzioni, o in ogni caso, non sono la realtà positiva, immediata e presente e neppure passata. La prima conseguenza e la miglior prova della coscienza o subcoscienza che l'arte è un giuoco, si ha in ciò che i sentimenti estetici sono inattivi. La mia compassione per una creatura dell'arte non mi move ad aiutarla, neanche se, come nelle rappresentazioni dramatiche, io l' avessi a due passi da me; la minaccia, la paura di sciagure imminenti non mi fanno fuggire ; l' eroismo di un personaggio non mi fa geloso ed emulo, ecc. ecc. Il sentimento sinestetico provato anche vivamente non la-

scia tracce durevoli nella coscienza e quasi non si riproduce; tanto meno potrebbe radicarsi nell'animo, anche ripetendosi, e diventare passione. * Il carattere de' sentimenti estetici è la passività: lo stato dello spettatore è puramente contemplativo. L'efficacia dell' arte sulla volontà non può essere che indiretta. L'arte non opera per il tramite de' sentimenti estetici; ma per suggestione d' ideali o figurazione di tipi, che, presenti all'immaginazione, suscitino, in date circostanze, alcun genere di amorosa inquietudine o di disgusto morale. La catarsi degli affetti, come effetto dell' impressione artistica, non dura che un istante, quanto l'elevamento spirituale della contemplazione estetica. La liberazione, per opera dell'arte, dalle miserie della volontà, per dirla col linguaggio di Schopenhauer, non è che un' illusione di più, se si voglia intenderla come liberazione durevole; è invece, una gran verità, ridotta al suo vero significato di momentaneo godimento fantastico senza conseguenze sul carattere. Posto ciò, posto, cioè, che l' arte non sia la natura, e che la natura stessa contemplata esteticamente sia

* Cfr. Kirchmann, *Op. cit.*, I. p. 54 seg.; Hartmann, *Philosophie des Schönen*, p. 39 seg.

come trasfigurata e, a dir così, giocata dallo spirito del contemplatore, si capisce come in arte possa piacere anche quello che nella realtà e nella vita dispiace, e come la realtà nuda e cruda, e un forte interesse per le sue qualità obbiettive, soverchiando di troppo il sentimento formale, impedisca la contemplazione estetica. L'affamato che stenderebbe avido la mano alle bellissime pesche con bell'ordine disposte in un paniere, il misero che si ginocchia davanti una madonna di Raffaello, l'agricoltore che mira, pieno di speranze, la rigogliosa vegetazione delle piante e l'immenso tappeto verde del germogliato frumento, la coscienza morale tutta puntigli e scrupoli, cui fa ombra ogni forma d'arte men che castigata e pudica, questi e simili stati d'anima sono poco adatti al sereno e disinteressato godimento e giudizio estetico. Ora, è meglio adatto alla contemplazione estetica chi apprende la storia?

XV.

Che l'apprensione dei fatti storici sia cagione di sentimenti talora vivissimi, è cosa attestata dalla comune esperienza. Di ciò noi avemmo occasione

di dir qualcosa prima.* La materia storica, come quella che in sè accoglie le più varie e potenti energie umane, le forme di vita più complesse e passionali, è senza dubbio coefficiente sinestetico di prim'ordine. E però l'arte ha saputo in tutt'i tempi far tesoro di tali materiali, che, elaborati esteticamente, hanno costituito opere di grande bellezza ed efficacia. In certi casi, la semplice ripresentazione del passato per opera dello storico può costituire dei quadri di grande efficacia. Ma, già, il contenuto ideale e sentimentale, che è proprio dell'arte., manca il più delle volte e nella maggior parte della rappresentazione storica, * e però non si può trovare in questa che raramente il motivo di quell'elevamento spirituale, che procura la contemplazione della bellezza perfetta, e solo qua e là, nel suo contenuto epico, drammatico o in generale passionale, la commozione propriamente sinestetica. Del resto, per ben altre ragioni, il sentimento totale, onde siamo affetti nel percepire l'opera d'arte, e lo stato di sentimento di chi apprende i fatti storici, non sono davvero identici. Prima di tutto,

* Cfr. pag. 64 sg.

* Cfr. pag. 130, seg.

se, come vedemmo, nel sentimento estetico il coefficiente sinestetico ha grande importanza, vedemmo pure che il sentimento formale è propriamente quello che determina la valutazione, avendosi riguardo non tanto alla cosa nella sua natura specifica, quanto alla rappresentazione di essa e alla qualità della rappresentazione. Un soverchio interesse pel contenuto falserebbe il giudizio del gusto. Ora, nell'apprensione de'fatti storici, accade proprio il contrario. Una chiara e perspicua rappresentazione è certo condizione prima di quell' apprensione, e però un certo piacere suscitato da essa non può mancare; ma già una rappresentazione pretensiosamente abbellita, come nei libri del Lamartine, ci disgusta, e l'arte consumata che si nasconde, le industrie dello stile restano inosservate a chi corre, noncurante della bellezza, noncurante della forma, a cercare il contenuto, la sola cosa che gl'importi. Giacchè noi siamo anzitutto ed esclusivamente curiosi, quando cerchiamo la storia; noi vogliamo sapere, e saper subito, e tutto ciò che può distrarci dal nostro proposito, dal nostro appetito intellettivo, che può trattenerci un istante, è da noi negletto o poco apprezzato. Se la forma è soltanto la chiarezza del contenuto, tanto più il

suo valore ci sfugge, quando il contenuto solo ci importa. È un correr rapido, sezza impacci, a soddisfare il desiderio di sapere la fine del fatto, il nuovo dei fatti. Chi non è mosso da cura più pungente, può tra le aiuole d'un giardino arrestarsi a contemplare ad uno ad uno i fiori, ammirarne i più belli, coglierli ed aspirarne lentamente il profumo; corre, invece, a traverso le aiuole, incurioso di tutte le bellezze e di tutto il profumo, l' innamorato, al convegno desiato. A quello del primo somiglia lo stato d' animo di chi gusta e, a dir così, assapora l'opera d'arte, dall'arte sola, o principalmente, conquiso; allo stato d'animo dell'altro è simile quello di chi legge la storia. A quanti mai e quante volte non è accaduto di saltar parole, frasi, righi, pagine intere, calpestar fiori e bellezze, come sterpi e impacci alla curiosità, per coglier subito, nudi e crudi, di mezzo a essi, i particolari degli avvenimenti? L'interesse storico è ben altro dall'interesse estetico, e può uccidere ogni sentimento estetico. Inoltre, chi legge la storia per fine d'istruzione, è preso volta a volta da tutti quegli altri sentimenti intellettivi che son propri di chi apprende e valuta la scienza. Perchè, essendo la storia non già rappresentazione di soli fatti posi-

tivi indubitabili, ma di fatti criticamente accertati, e, di più, indagine genetica e spiegazione causale, è naturale che il lettore, se ha più che una volgare curiosità, è indotto ad esercitare il suo acume critico, a giudicare secondo le sue opinioni scientifiche, a valutare tutta l'opera *istorio-grafica*, provando dubbi, ammirando o cogliendo in fallo, ecc., ecc. Di tutto ciò nulla quasi spetta al sentimento estetico: si dilegua l' impressione del bello, se chi contempla l'opera d'arte è armato di sospetto e di saccenteria! Anche ne' sentimenti estetici abbiamo visto quanta parte abbiano i sentimenti intellettuali, ma questi v'erano più immediati o agevoli, come quelli che risultavano dal giuoco quasi irriflesso dell'attività rappresentativa, non riflessi e penosi come i sentimenti critici propriamente detti. Questo da un lato. D'altra parte, poi, è ben certo che la coscienza o subcoscienza dell' illusorio dell' arte manca nell'apprensione dei fatti storici. Qui noi sappiamo d'aver a fare col reale positivamente esistito, o meglio colla rappresentazione di esso; e però i sentimenti reali che accompagnano l'apprensione de' fatti storici sono più vivi e più intensi di quelli che procura l'arte, e anche più duraturi. Quella coscienza o subcoscienza, di cui ab-

biamo parlato, che tempera il penoso o il piacevole de'fatti inventati o idealizzati dall'arte, e che può trasformare in piacevole estetico ciò che naturalmente è spiacevole, non avendo luogo nello studioso della storia, non scema egualmente il valore sinestetico del contenuto de'fatti rappresentati. La commozione che ci deriva dalla lettura di un romanzo, che esponga fatti patetici e dolorosi, è ben più dolce e più fugace di quella che ci deriva dalla lettura di casi patetici e dolorosi realmente avvenuti. Qui lo scontento, e la simpatia è più profonda e durevole. In generale, poi, i sentimenti storici, si riproducono più facilmente col riprodursi delle rappresentazioni, che ne sono state il contenuto obbiettivo; e possono indurre all'azione, e trasformarsi in passione profonda. Nessuno ha invidiata la gloria d'Achille; Temistocle, invece, secondo la tradizione, non poteva dormire pensando al trofeo di Milziade. Il sentimento della vendetta, l'odio, l'amore, la venerazione, il disprezzo, ecc., possono essere effetto della valutazione delle azioni storiche. Non s'odia, non si venera, non s'ama, ecc., che la persona realmente esistente o esistita, non il fantasma, se si sa esser mero fantasma. Questo, al più, si vagheggia, si propone

come idolo da imitare, o si condanna. Chi potrebbe paragonare l' ammirazione o il disgusto per una creatura creata dall'arte cogli entusiasmi e cogli odii che suscitano fatti e personaggi storici? I martiri della fede, della patria o della verità, tutte le forme dell' eroismo storico, non dilettano solo la fantasia, non elevano solo momentaneamente lo spirito, ma possono scotere addentro l' anima, e determinarvi uno stabile entusiasmo. Di essi non si può dire: non è possibile. L'odio concepito da certe classi di persone contro gli Enciclopedisti, per esempio, e i personaggi principali della Rivoluzione francese, è parso talora quasi uguale a quello che si sentirebbe per proprii nemici; e un tradimento fatto ai nostri padri antichi, noi lo risentiamo ancora dolorosamente, come se fosse cosa di ieri, e possiamo in date circostanze sentir il dovere e il bisogno di vendicarlo. Ma c' è dell'altro. I sentimenti estetici, non disinteressati in quanto sentimenti, sono però disinteressati rispetto alla qualità del contenuto, almeno nel senso che il contenuto non è il principale motivo della valutazione estetica, e che lo spettatore non ha alcun personale o estraneo interesse, da cui possa esser disturbato nella valutazione. Insomma, se il senti-

mento estetico non è del tutto indipendente da ogni forma di simpatia o d'altro sentimento ordinario e generale dell'uomo civile, è però indipendente da interessi religiosi, nazionali, di partito, di classe, ecc., e può anche sopraffare la coscienza morale, mosso solo dalla bellezza. Al contrario, la valutazione del fatto storico non è mai disinteressata, nel senso indicato di sopra. Nell' apprensione di esso, come nella ordinaria vita, è sempre in giuoco la coscienza pratica co' suoi sentimenti o sociali o morali o religiosi, politici, di partito, di classe, o personali, che ne determinano la valutazione. E però la natura del sentimento non ha quel carattere di obbiettività e di assolutezza che, ne'debiti limiti, ha il sentimento estetico. La Venere medicea è bella al pagano e al cristiano e a tutti: la contemplazione di essa è sempre più o meno piacevole. Invece, quasi nessun fatto storico suscita in tutti e sempre lo stesso sentimento di piacere o di dolore. Basti leggere lo stesso avvenimento raccontato da persone d'idee, di educazione e di cultura diverse, per accorgersi de' sentimenti diversi onde l'hanno essi prima percepito e compreso. Le storie diverse della Riforma, della Rivoluzione francese, la storia contemporanea, e perfino della Gre-

cia e di Roma, fanno fede del vario o contrario sentimento, che guidò la penna e colorì lo stile degli autori. Sarebbe mai disinteressato un francese nella lettura delle vittorie prussiane del '70, o un italiano nell'apprensione delle soverchierie austriache prima del '59, o dell' eccidio di Adua, o un repubblicano di fronte alla tragedia dell'antico regime e un clericale fervente di fronte al martirio di Giordano Bruno; quando nè il Grote nella *Storia Greca*, nè il Mommsen nella *Romana*, paiono liberi da preconcetti e da preoccupazioui sentimentali? Il disinteresse per il contenuto de' fatti non è possibile, dove del contenuto appunto si tratta; e la più rigida padronanza de' propri sentimenti è sempre troppo poco rigida, per soffocare ogni voce del cuore, cioè la parte più intima del proprio essere spirituale. Certo, la lontananza dagli avvenimenti, il nessun rapporto fra essi e i nostri interessi presenti, patriottismo, politica, ecc., sono le migliori condizioni per apprendere con una relativa serenità i fatti storici; ma ci saranno sempre i sentimenti umani più generali e costanti, la simpatia, il sentimento di giustizia, il risentimento, ecc., che valuteranno inevitabilmente secondo natura loro, non attenuati o vinti dal piacere estetico del rico-

scimento, dall'ammirazione e da tutti gli altri sentimenti formali, nè dalla coscienza della illusorietà dei fatti raccontati. L'imparzialità quasi apatica, di che si è fatto discorso negli ultimi tempi, può riguardare il giudizio riflesso, non mai l'immediata e fervida valutazione, che la coscienza morale o la simpatia fanno de' fatti positivamente accaduti. In conclusione, i sentimenti storici non sono mai disinteressati, di quel disinteresse che è proprio dei sentimenti estetici: perchè essi non riguardano piuttosto la qualità della rappresentazione, che le cose rappresentate. Ma bisogna fare subito una distinzione fra i sentimenti storici e quelli immediati e reali. Per quanto la positiva realtà dei fatti storici accresca il loro valore emozionale in confronto di quelli inventati dall'arte, pure il fatto stesso, che nella storia noi non le cose percepiamo, ma la rappresentazione delle cose, impedisce che i sentimenti provati da chi legge siano uguali in intensità ai sentimenti propriamente reali o presentativi di chi percepisce immediatamente il fatto. La rappresentazione, per quanto vivace, è pur sempre una sensazione indebolita, e il tono di essa non può essere naturalmente che più debole del sensazionale. Adunque, i sentimenti storici non sono nè ideali, come sono

stati chiamati gli estetici, nè reali, come gl'immediati, ma qualcosa tra gli uni e gli altri. Partecipano dei sentimenti reali o presentativi, perchè li determina più il contenuto della rappresentazione che la qualità di essa; e il contenuto è positivo e certo, non ideale e inventato. Partecipano, d'altra parte, degl'ideali o rappresentativi, perchè non le cose li suscitano, ma la rappresentazione delle cose. Il carattere emozionale d'un dato contenuto, fortissimo ne' sentimenti reali, è meno forte ne' sentimenti storici, e s'attenua anche più ne'sentimenti estetici. I sentimenti storici, mediani tra i reali e gl'ideali, possono però considerarsi come costituenti una terza e distinta classe di sentimenti, i reali-ideali o positivi-rappresentativi. Essi s'accostano tanto più ai presentativi o reali, quanto più contenuto del racconto sono fatti vicini a noi, interessanti la nostra patria, il nostro partito, noi stessi, ecc.; s'accostano, invece, più ai sentimenti estetici o ideali, se i fatti narrati sono da noi lontani per tempo e lontani anche da ogni nostro interesse presente, nazionale, personale, ecc., es., la storia antica della Cina.

XVI.

Ci resterebbe ora a far quasi tutta la psicologia dell'artista e quella dello storico, per mostrare quanto differenti siano le attività creatrici d'un'opera d'arte e quelle adoperate alla ricerca e composizione storica. Ma ci limiteremo a discutere alcune questioni principali.

Alcuni, e son de' maggiori, affermano che la storia sia arte, non solo per le qualità artistiche della rappresentazione storica, ma anzitutto per l'attività fantastica di cui lo storico si serve per concepire la verità *. I fatti storici non possono quasi mai essere osservati direttamente o tutti; gli stessi documenti autentici, quando esistono, non dicono mai abbastanza; in ogni caso, sono come frammenti da interpretare, avvivare, indurre ad unità. Lo storico, adunque, deve intendere, intuire, divinare la verità, cogliere l'insieme di un fatto, lo spirito di esso. Ciò è, senza dubbio, opera di fantasia; e quasi

* Cfr. Humboldt, *Ueber die Aufgabe des Geschichtsschreiber* in Abhandl. d. Königl. Akad. d. Wissenschaft. zu Berlin, 1821 e in *Gesammtl. W.* Bd. I; Villari, *La Storia è una scienza?* in *Nuova Antologia*, 1891.

creazione della verità, che non è dato conoscere altrimenti; è arte. Questo, in sostanza, è il ragionamento che si fa, e che merita bene d'essere preso in esame.

Noi non ripeteremo col filosofo Sulzer un' opinione, che risale al tempo in cui si credeva alle facoltà dell'animo distinte e separate, e la storia era considerata opera propriamente della memoria. Noi, cioè, non diremo: « lo storico deve avere animo calmo e frigidetto, perchè la sua immaginazione non trasformi i fatti realmente accaduti, come fanno quelli che, avendo vigorosa e fervida la fantasia, amino inventare avvenimenti e cause di essi * ». Dove mancasse fantasia agile o pronta, nè avvivare, appercepire e integrare si potrebbe il monco e morto documento o frammento del passato, nè trasferirsi spiritualmente in tempi e paesi lontani e diversi, e raffigurarsi ciò che non è più obbietto possibile di sperienza sensibile. E dove gelido fosse l'animo, mancherebbe la prima condizione per comprendere la natura e la forza de' sentimenti che movono la storia. A render possibile

* Sulzer, *Descriptio artium et disciplinarum*, Lipsiae, 1790 (manco dell'originale tedesco).

questa resurrezione del passato, come Michelet chiamava la storia, è necessaria la cospirazione armonica di tutte le umane attività, memoria, fantasia, sentimento, intelletto. Ma, per ciò che riguarda l'attività fantastica, è non per tanto certo, che quella di cui ha bisogno lo storico, non è in tutto eguale a quella del poeta e in generale dell'artista. Lo storico è incatenato a determinate percezioni e notizie di fatto, a determinato materiale mnemonico, nè può mutarlo o oltrepassarlo, senza cessare d'essere storico; l'altro non ha confine di orizzonte, o meglio può spaziare per tutto l'orizzonte della sua coscienza, servirsi di *tutto* il materiale mnemonico. Del primo è soltanto interpretare, riprodurre; la fantasia nulla può suggerirgli, che non abbia fondamento su fatti accertati; trattenuta fra questi non può pigliare alcun volo; accompagnata da una critica severa, da un'intensa riflessione, deve poter trovare una riprova d'ogni interpretazione suggerita, d'ogni combinazione fatta, pavida sempre d'insinuar elementi o imporre un ordine non rispondenti alla realtà. Dell'artista, invece, è il libero esercizio dell'invenzione, l'abbandonarsi a un'attività inconscia, quasi estranea al suo io, che è stata detta ispirazione, quasi afflato

d' un dio o divina mania (θεία μανία); di lui è trasfigurare la realtà, compierla, perfezionarla, idealizzarla, crear fantasmi nuovi, non seguendo altra norma che il bello, non temendo altro giudizio che quello del gusto.* Certo, anche la fantasia dello storico ora esclude ed ora sceglie tra notizie ed immagini; ma per cogliere e usar quelle sole che meglio servono a riprodurre, a rappresentare la realtà positiva; e però le sue esclusioni, la sua selezione, e, dopo tutto, la combinazione del seletto, non è fatta per fini estetici. Esclude l'accessorio e l'insignificante, sceglie il sostanziale e significativo, di una significazione storica, s'intende, e questo concentra o condensa in un immagine totale, che se non è il ritratto puro e semplice della realtà, se è la realtà fantasticamente elaborata e sottoposta a cernita, è pur sempre ciò che di più reale e vivente ed espressivo era nella realtà positiva. È una specie d'astrazione concettuale, non per formarsi de' concetti generici o specifici, nè degli ideali, ma per

(*) La distinzione è già netta in Luciano, Quom. conscrib. hist. 8: ποιητικῆς μὲν καὶ ποιημάτων ἄλλαι ὑποσχέσεις καὶ κανόνες ἴδιοι, ἱστορίας δὲ ἄλλοι· ἐκεῖ μὲν γὰρ ἀκρατὴς ἡ ἐλευθερία καὶ νόμος εἷς, τὸ δόξαν τῷ ποιητῇ, κ. τ. λ.

formarsi il concetto del singolo fatto o della singola persona, che, pur essendo tali, hanno però in loro stessi, nel loro essere e svolgersi, alcune note prevalenti e sostanziali. E però, astrazione, eliminazione, sì, ma da un dato, uno solo, e aggiunzione, perfezionamento, niente. Invece la fantasia artistica non è solo esclusiva, selettiva o astraente, ma, di più, addiettiva, completante, idealizzante. Non vuole riprodurre solamente o concentrare il reale singolo; ma perfezionare la realtà, scegliendo da tutti i singoli, da tutti i dati; concepir l'ideale e questo *formare* e rappresentare. Però è fantasia creativa: e l'artista pare ed è un dio *. Esagerate quanto vi piace l'esigenza della fantasia nello storico, dite pure che l'immagine del passato, egli deve crearsela, così come l'artista si crea l'idolo fantastico, ma la parola creare avrà sempre ne' due casi diverso significato. Creare lì vuol dire arrivare a formarsi un'immagine *fedele* e tradurla esattamente nella parola: creare qui vuol dire formarsi un idolo nuovo, *originale*. E però storico originale non sarà mai quello che costruirà un mondo nuovo, ma quello che scoprirà un mondo vecchio, nascosto

* Cfr. § VII, p. 84 sg.

alla mente nella notte dei tempi: originalità, rispetto agli altri storici, ma, rispetto alla cosa, fedeltà. Sono originali rispetto alle cose gli storici che falsano la realtà, che la trasformano e compiono fantasticamente, come i falsi testimoni. È possibile, sì, uno storico di genio, ma come uno scienziato di genio: genialità assai diversa dall'artistica: intuitiva, non creativa. In un solo caso, poi, è possibile che l'idolo fantastico dello storico, sia, pel suo significato generale, uguale all'idolo fantastico dell' arte realistica e del romanzo storico, ed è, come dicemmo, quando lo storico, non il singolo rappresenta, bensì il tipico d'un'epoca, d' un' istituzione, ecc., ricavato da molti dati singoli e forme particolari; ma anche in tali casi, quanta differenza tra l' *individuazione* tipica che farà poi l' arte, e la mera *concezione* e rappresentazione del tipo astratto nella storia!

Che se poi, senza tener conto delle fatte differenze, pel solo fatto che lo storico nelle sue ricerche ed interpretazioni si avvale di una certa attività fantastica, si volesse ancora chiamar arte la storia, ma, allora, potrebbero con egual diritto esser dette arti tutte le operazioni spirituali. Persino la semplice riproduzione delle rappresentazioni è attività fantastica, in quanto la riproduzione non è mai precisamente

fedele riproduzione, cioè in tutto conforme all'ordine di tempo e di spazio onde le percezioni apparvero da prima nella coscienza. Il potere disturbatore dell'appercezione, l'incrociarsi delle serie, il lavorio psichico subcosciente, ecc., riescono sempre a dar nuova luce e nuovo significato psichico alle primitive apparizioni. Ogni atto di memoria è, dunque, in certo senso, anche atto di fantasia; e colla parola fantasia s'intende tutto il movimento della vita rappresentativa. Ma, a parte ciò, l'ufficio della fantasia nella vita pratica e nelle ricerche, costruzioni e scoperte scientifiche è ben più grande di quel che non si soglia comunemente ritenere. Ogni disegno che si fa, ogni deliberazione che si va prendendo, suppone il presentarsi allo spirito delle più varie possibilità, l'antiveggenza delle cause, degli effetti, dei rischi, ecc. Ciò è operazione fantastica. « Io vorrei », dice in qualche luogo lo Janet, « veder nei trattati di logica, un capitolo intitolato: *degli errori commessi per difetto d'immaginazione.* Un capitano s'inganna in guerra, perchè la sua immaginazione non gli ha presentato tutt'i casi possibili; lo stesso può dirsi d'un medico, d'un negoziante, di tutti quelli che sono obbligati a calcolare l'avvenire ». V'ha poi del genio nella scienza, come

ve ne ha nell'arte: cioè vi sono delle meravigliose suggestioni, fiorenti improvvise nello spirito, senza preparazioni riflesse, senza premesse assegnabili, così nell'una come nell'altra. Non parliamo della metafisica, dove la fantasia, cogliendo a volo il pernio di un sistema, e architettandolo come un vero « palagio di idee », ha talvolta dominio sconfinato e con ali meravigliose si leva fino alla magione dell'Inconoscibile. Lo stesso materialismo fa della poesia, dice il Lange, quando si rappresenta gli elementi del mondo dei fenomenti, per es. gli atomi! Le stesse scienze sperimentali non riuscirebbero a gran che senza la fantasia, senza una certa arte divinatoria, scriveva il Leibnitz, scriveva Bacone, ed hanno recentemente proclamato alto persone niente affatto sospette, come il Liebig, il Mausdley, il Tyndall, * che riconosce in Klepero, Pascal, Newton, un temperamento di poeti e quasi di visionarii. Che cosa sono, infatti, o vogliono essere le ipotesi, se non le anticipazioni fantastiche di una legge reale? che cosa sono quelle risposte che lo spirito dà talvolta a se stesso, quasi prima d'interrogar la natura o le nozioni scientifiche possedute;

* *The scientific use of the Imagination.*

quegli intuiti originali ancora infondati, eppur profondi; quelle analogie arditamente colte tra cose disparate e lontane, come allor che Darwin ebbe il primo lampo delle sue teorie, leggendo l'opera famosa del Malthus sulla popolazione, e Faraday intravide, come in una visione, il mondo intero attraversato da linee di forza, ed ebbe così la prima idea della teoria dell'identità della forza e della materia? Che cosa sono, diciamo, tutte le irriflesse sintesi premature, le previsioni d'analisi incompiute, la penetrazione indovina di ciò che è impenetrabile al senso o anapodittico, l'interna e minuta rappresentazione, contemplazione, ispezione, di ciò che sarà più tardi una esterna costruzione fisico-chimico-meccanica; che cosa, se non intuizioni geniali, il cui merito principale spetta alla fantasia? Or lo spirito d'un fatto storico o di un'opera, che solo può esser divinato dalla fantasia storica, come è stata chiamata, ha appunto, come le affermazioni intorno ai secreti della vita organica, delle formazioni inorganiche e in generale intorno alle forze dell' universo, allora soltanto carattere di verità, quando, ispirato dai fatti, trovi poi piena conferma nel riesame dei fatti stessi. Che se v'abbia storica divinazione sia pure d'una verità, della quale, intanto, non si possa

acquistare certezza positiva, essa sarà stata niente altro che un felice baleno del pensiero, e parrà al più una probabilità, come le ipotesi non assurde, ma non verificate. Gualtiero Scott sarà, come lo chiama Ag. Thierry, il più gran maestro di divinazioni storiche; ma questa lode può toccargli solo a condizione che le sue divinazioni siano state trovate esattamente conformi alla verità storica. Lo storico, quando si vale della conoscenza della natura e del cuore umano e spiega per analogia questo o quell' avvenimento storico, e crede indovinare i motivi ascosi delle azioni d'un personaggio, lavora di fantasia meno di quello che non facciano, per esempio, le dottrine così dette organiche della politica e della sociologia, che vanno scoprendo analogie reali e ne trovan di curiosissime tra lo stato e la società e gli organismi animali. Lo stesso può dirsi, con più ragione, per tacere dei romanzi di stato, di tutti quei piani di sociali riforme, che vogliono essere e sono fondati a base scientifica più o meno soda, e che non esitano, con potenza di fantasia davvero mirabile, a descrivere l'assetto sociale dell'avvenire. Lo stesso anche della psichiatria e psicologia animale, che si sforzano di penetrare in coscienze mute ad ogni domanda e

chiuse ad ogni introspezione; della geologia, a fondar la quale parve necessaria quasi tanta fantasia, quanta a creare i poemi omerici: in breve, di quasi tutte le scienze naturali, astronomia, chimica, fisica, biologia, ecc., che movendo da un punto di partenza immaginario, perchè inosservato ed indimostrato, seminano le loro indagini di ponti di passaggio, che son mere supposizioni, per arrivare a una spiegazione purchesia di certi fenomeni, e talvolta a conclusioni esse stesse ipotetiche da prima. Dite: è più muto un documento storico o il tronco di un albero, un minerale, una stella? Eppure la scienza si sforza di penetrarne l'essenza. Persino la matematica, che è stimata la scienza esatta per eccellenza, oltre che per rappresentarsi quantità incommensurabili, ha bisogno, nel porre i problemi e le figure geometriche per risolverli, negli sviluppi algebrici, ecc., di grande potenza di fantasia e invenzione; perciò son così pochi gli Euclidi, i Des Cartes, i Newton, ecc. Non basta, adunque, che l'attività fantastica cooperi potentemente alle produzioni dell'ingegno, perchè queste siano opere d'arte. Fantasia artistica, fantasia storica e fantasia scientifica, sono modi diversi dell'attività fantastica, diversi per i fini, i risultati, le attività concomitanti e dirigenti.

La fantasia artistica ha di mira il bello e per risultato la creazione d'un'individualità tipica o ideale. La fantasia storica e scientifica hanno di mira la scoperta del vero ascoso, per l'una, nella notte dei tempi, per l'altra, nella profondità dell'essere delle cose; e quella si termina nel ripresentare la realtà positiva fuggita per sempre, questa nel cogliere e rappresentarsi gli elementi e i rapporti delle cose presenti o passate. La fantasia storica e scientifica sono accompagnate e dirette da tutte quelle attività riflesse, che possono accertare, verificare, scoprire il vero positivo; e però, sempre governate da metodi, non sono, senza fallire al loro scopo, eccitate e sostenute da alcun sentimento, che non sia l'amore del vero. Noi tratteremo in altra parte del nostro lavoro di tutte le cautele metodiche, talora pedantesche e fastidiose, che rendono proficua l'opera dello storico. Al contrario, la fantasia artistica è sempre accompagnata da un piacevole eccitamento mentre lavora e s'infervora nella formazione dell'idolo suo *; e come forza motrice ha alle sue radici un sentimento. Tutta l'esperienza della storia

* James Mill, *Analysis of the phenom. of the Human Mind*, I, p. 181.

dell' arte mostra che le più grandi creazioni hanno avuto per incentivo un sentimento più o meno profondo. L'amore, l'amor di patria, la simpatia, il sentimento religioso, ecc., sono stati le fonti più ricche d'ispirazione. Gli artisti, come notammo, si sono sempre segnalati per la passionalità loro, e noi stessi ci siamo nella giovinezza sentiti poeti qualche volta, o siamo diventati eloquenti, quando eravamo sotto l'influsso di sentimenti più o meno vivi. Ad eccitare l'attività fantastica soglionsi creare stati artificiali di sentimento, mediante bevande esilaranti o altri siffatti mezzi. Ciò dipende da che il sentimento produce come un fremito nell'attività rappresentativa, e rende più mobile e rapido il corso delle rappresentazioni. L'ispirazione, che è il più oscuro fenomeno psichico, non trova forse altra spiegazione che nell' azione subcosciente de' sentimenti, da cui son attivate le combinazioni fantastiche. Il semplice meccanismo delle rappresentazioni non può spiegare il calore di certe espressioni artistiche, che hanno tutta l'impronta dell'affetto, da cui sono state alimentate. Il languire di certe improvvisazioni felici, non può spiegarsi che col raffreddarsi del sentimento, che va perdendo ad ogni istante la sua forza. Vero è che noi ignoriamo

come il sentimento si trasfonda e trasformi in immagine; è un altro modo di quelle che sono state chiamate cerebrazioni inconscienti: ma il fatto non è per questo men vero. Il sentimento in tutt'i casi di elaborazione artistica non procede soltanto riproducendo o suggerendo, ma idealizzando. È sua natura di non conoscere limiti e condizioni, che sono propriamente imposti dalla riflessione. Esso, osserva l'Höffding, si esprime sempre con superlativi (eterno, giammai, divino, ecc.). Non contento del dato, espansivo più di ogni altro fenomeno psichico, spinge sempre la fantasia a sorpassare i limiti del positivo, del reale. Di qui, in parte, la idealizzazione. Non senza ragione, adunque, il sentimento è stato detto « *der Mutterschoss* » delle creature dell'arte. Il poeta ciò che il cuor gli detta dentro va significando, o non riesce a dir niente di veramente poetico, e se crea un mondo immaginario, deve, per animarlo, lasciarsi penetrare dai sentimenti che vuol rappresentare. Per essere oratore, dice il nostro Mosso, bisogna essere nervoso. L'esagerata eccitabilità che fa tremare, la depressione apparente dell' organismo, diventano in realtà un vantaggio per l'oratore, perchè l'eloquenza deriva più dal sentimento che dal pensiero. La passione sola ha dei giri di frasi, delle imma-

gini che la ragione per sè non troverebbe: quella, è stato osservato, imprime il suo suggello sul pensiero come mette il suo timbro nella voce (Dumas). Come si spiegherebbe altrimenti che le vette dell'eloquenza si raggiungono solamente da chi perori la causa propria? Se la parola non è che l'espressione calma e semplice del pensiero, s' ha il parlatore corretto ed elegante, non l' oratore. L'importanza del sentimento nelle arti plastiche è stata meno rilevata, ma degli studi recentissimi hanno menato alla conclusione che la differenza degli artisti è in gran parte differenza di sentimento. Ora, le esigenze e i coefficienti dell' elaborazione storica sono in tutto diversi da quelli accennati; e la storia cesserebbe di essere quella che è o deve essere, se la fantasia dello storico non fosse libera da ogni influenza di sentimenti extra-scientifici, da ogni preoccupazione dell'ideale. E se pure i fatti che egli apprende o scopre movono il suo sentimento e la sua coscienza a valutarli, l'esattezza della rappresentazione storica non deve essere da questi stati psichici minimamente alterata.

XVII.

Ma, dunque, in nessun modo l'arte penetra nella storia? Risponder sì sarebbe andar contro il fatto; pertanto è necessario stabilire il senso, i diritti e i limiti di quella che suolsi chiamare arte storica.

A dir vero, la viva rappresentazion della realtà storica è alla storia indispensabile; essendo che per essa solamente è dato fissare cospicuamente e far concepire altrui il fatto avvenuto o esistito. Finchè si tratti di oggetti naturali, relativamente immutabili, che si dispongono sempre sotto gli occhi, o che si ripetono, sia pure ad intervalli di tempo non brevi, sempre allo stesso modo, alla manchevole descrizione o relazione può supplire la rinnovata osservazione: nulla è perduto se tutto si può riacquistare. Così una descrizione posteriore può sempre correggere uno sbaglio della geografia descrittiva. Ma quando si tratti di fatti naturali, rari o singolari, es. il terremoto delle Calabrie, l' apparizione d'una cometa, ecc., o di fatti umani che sono transeunti e non si ripetono mai nelle identiche circostanze, sì che non sia posibile sapere che quanto di essi ci si riferisce, è necessario cogliere e fissar

bene, una volta per tutte, i fatti stessi, perchè non ne vada perduta la memoria, direi così, fotografica. È il caso di poter fare una volta sola un acquisto per l'eternità, come diceva Tucidide. Se l'acquisto è fatto male da quelli che soli sono nelle condizioni di farlo, non v'è modo alcuno di correggerlo o rifarlo. Indi la necessità del maggiore scrupolo nell'appurare o ricordare i fatti, e della maggiore esattezza e perizia nell'esporli altrui. Se il dire di uno storico non è limpido ed efficace, non sveglierà nel mio spirito quella immagine o quella idea che era nel suo; e se per difetto di intuizione o d'ordinamento rappresentativo il quadro o il ritratto che dipinge colle parole è manchevole, oscuro o confuso, io non potró acquistarne una visione fantastica che sia chiara, definita, compiuta. Parimenti non potrò intendere la complessità e lo svolgimento di una o di parecchie serie di fatti che si intersecano o si succedono, se egli non sa tratteggiarne luminosamente ciascuno, indicare ogni anello di congiunzione e aggruppar la varietà intorno a ciò che realmente era il punto centrale. Uno stile pittorico può esser pertanto necessario a ben rappresentare la vita sociale e politica. Ma, per carità, l'arte dello storico non sia quella di chi dipinge

artisticamente i ritratti. Quando Adolfo Thiers, per distinguere la storia dalla poesia, paragonando il ritratto di Leone X e le madonne ideali di Raffaello, dice che « il ritratto è la storia, come le madonne la poesia * » è ben lungi dal porre un sicuro criterio istoriografico. Noi vedemmo un po' che cosa sono i ritratti rispetto agli originali **. Nella storia è veramente necessaria la chiarezza ed esattezza. La nobiltà dello stile è nulla, se manca la esattezza e la chiarezza. Anzi queste doti si accompagnano meglio allo stile piano e semplice. Non c'è dubbio che molte volte il parlar figurato, immaginoso, anzichè ad annebbiare, può valere ad illuminare il concetto, o dargli maggior perspicuità e plasticità e colori, a sostenere ed avvivare l'attenzione e quindi favorire la comprensione; ma se punto riesca, come più spesso interviene, a trasfigurare la realtà, sia pure abbellendola, o ad annebbiarla, è preferibile il parlare disadorno e semplice. Quando per dir della brutale e sanguinaria ferocia di Tiberio, adoperiamo espressioni come questa: « fango impastato di sangue (πῆλον αἵματι πεφυμένον) », possiamo

* *Histoire du Consulat et de l'Empire,* t. XII, Avert.

** Cfr. p. 108 seg.

riuscire più efficaci; ma chiari solamente se quelle parole trovino la loro dichiarazione e il giusto significato in altre parole precedenti o nella totalità del racconto. Il linguaggio poetico, per l'uso continuo della similitudine, della metafora, ecc., non è mai preciso, perchè la simiglianza tra cose diverse non è mai perfetta, e un rapporto di cose non son mai le cose nella loro integrità. Però appunto con tropi non si riesce mai a parlare con esattezza.

Intanto, la cura della forma letteraria, perchè il detto adegui il fatto, deve nella storia arrivare fino alla pedanteria. Se è vero che d'ogni parola detta o scritta converrà un giorno rendere strettissimo conto, nessuno il dovrà più dello storico. Ogni parola, che non denoti con precisione il fatto, ma punto l'esageri o l'impiccolisca o altrimenti lo svisi, o ciò che è peggio, del tutto lo crei, è una falsa testimonianza; e Luciano sa che nell'inferno colpe di tal natura son punite con pene durissime. Pertanto abbiamo il diritto di pretendere dallo storico una perfetta conoscenza della lingua in cui scrive, la più intelligente distinzione di tutte le sue finezze, d'ogni differenza di significato dei vocaboli; il più scrupoloso accorgimento nella scelta di locuzioni appropriate, una grande maestria nel dare conve-

niente tono e colorito al discorso. Una parola o una locuzione, affine di significato a un'altra, può essa sola, corrispondere, per quanto ciò comporti il linguaggio, alla realtà di fatto; e se in sua vece s'adoperi l'altra, la realtà non è significata esattamente, e la verità storica è già in parte alterata. Quando io vedo con quanta indifferenza si scrive dagli storici una parola o l'altra, io mi domando se valga la pena di conoscer la storia, o se da essa sia lecito aspettarsi più di una informazione approssimativa, anche allora che gli scrittori potevano e volevano dire il vero. Inoltre, il tono enfatico o dimesso, serio o scherzevole, ostile o benevolo, lugubre o sereno, e il colorito pomposo o secco del discorso riescono ad accrescere o diminuire, turbare o cangiare il senso di esso; afforzando o indebolendo il valore delle singole parole. Le stesse notizie, date con tragico *pathos* dal disperato patriottismo di Tacito e con accento aneddotico di curioso raccoglitore da Svetonio, ci paiono ben diversamente terribili! Ma dove l'industria dello storico deve essere maggiore, non è solo nella scelta e nella disposizione degli elementi rappresentativi che compongono le singole parti del racconto, ma nella disposizione delle parti stesse e nell'economia del

tutto. Convien rendersi padrone della materia e saperla maneggiare, ordinare e fondere in modo che la rappresentazione proceda e si svolga senza confusione e indeterminatezze, chiara, armonica, perspicua. S' intende però che l'ordinamento nell'opera storica è dato dai fatti stessi nella loro genesi e conformazione oggettiva, nella loro apparizione spaziale e temporale, nei loro rapporti di causalità, coefficienza, coesistenza, ecc. Il che, come vedemmo, è ben diverso dall'ordinamento estetico.

Ora queste qualità della rappresentazione storica sono d'ogni esposizione scientifica; per quanto nella storia abbia maggiore importanza ed estensione il pittoresco; e in questo senso si può ritenere che la storia sia scienza insieme ed arte, o *scientific art*, come s' esprime Cornewall Lewis; purchè lo stesso si dica d'ogni trattato scientifico o d'ogni descrizione, fatta a scopo scientifico, di fenomeni naturali; chè in tal caso la parola arte acquista un senso che non è il suo proprio, perchè non è più un prodotto delle attività estetiche propriamente dette, ma in generale delle attività rappresentative e logiche. Più esatto è però dire che la storia non sia opera d'arte, e neppure arte e scienza insieme, se per arte deve intendersi qualcosa di più che la semplice rappre-

sentazione di fatti criticamente accertati, e per storia qualcosa di meglio che « *une vignette continue* », come diceva spiritosamente Sainte-Beuve *.

Arrivati a queste conclusioni, noi potremmo convalidarle, seguendo lo sviluppo dell' istoriografia, dai primi logografi o logopii fino agli storici dei giorni nostri, se questo non fosse lavoro troppo lungo e qui forse fastidioso **. Noi mostreremmo che la storia è andata, mano mano, perdendo elementi e forme d'arte. Dove c' incontriamo in opere storiche che all' arte fanno largo posto, come quasi sempre nella letteratura greca, romana e del Rinascimento, e non raramente anche nelle letterature moderne, dal seicento ai giorni nostri, ivi è sempre lecito sospettare fini non prettamente storici. Nonchè ritenere col Taine che il grande storico deve essere grande scrittore, noi abbiamo sperimentato che il grande scrittore, se con questo nome deve intendersi un grande artista, non è mai stato così scrupoloso storico, da non lasciarsi trasportare da quella stessa grandezza fuori le strette

* *Portraits littéraires*, III, p. 421.

** Qualche saggio fu da noi pubblicato in *Scritti varii*, I, puntata. Napoli, Pierro, 1895.

proprie della rappresentazione storica. Il grande storico (storico, dico, nel vero senso della parola, non nel senso onde la intendono i letterati), l'abbiamo, invece, trovato sempre accurato, sì, nella dizione, ordinato nella materia, chiaro ed efficace nella esposizione, profondo nella spiegazione, non mai grande artista. L'ambizione, come quella di Agostino Thierry e di cento altri uomini eminenti, non escluso il Ranke, di fare dell' arte nel tempo stesso che della scienza, fare del dramma o dell' epopea o del romanzo coll' aiuto dei materiali forniti da un' erudizione sicura e scrupolosa, l'abbiamo vista sempre, nel gran cimento, fallire per una parte almeno. Dove quelli ci paiono da vero scienziati, han cessato d'essere artisti, e dove fanno dell'arte, la scienza vacilla. È che la scienza e l'arte hanno ciascuna per sè troppe pretensioni e troppo diverse e contrarie, per vivere amicamente insieme.

Ma è poi la storia una scienza? e quale scienza? A questa domanda risponderemo dopo aver trattato de' suoi rapporti colla morale e l'educazione.

FINE DEL VOL. I.

APPENDICE BIBLIOGRAFICA

Farò menzione in quest' *Appendice* solamente degli scritti che trattano di proposito o con novità di ragioni l' argomento discusso nel presente volume, senza, del resto, pretendere di dare tutta la sterminata letteratura. Delle altre questioni le notizie bibliografiche avranno posto nei volumi successivi. Ho aggiunto talvolta alla menzione di scritti o importanti o poco noti qualche noticina dichiarativa o critica, per invogliare alla lettura. Mi auguro che le indicazioni che do qui e darò altrove persuaderanno qualcuno a intraprendere una storia dell'*istorica* (*historices, historica, Historik*), ossia della scienza della ricerca e rappresentazione storica, o, ciò che è lo stesso, della teoria dell' istoriografia. Hanno la loro storia la poetica, la retorica, la logica, ecc.; solo dell' *istorica* nessuno mai ha neppur tentato di ricercare lo sviluppo. (Si badi che non parlo della storia della istoriografia, la quale, del resto, anch' essa aspetta chi la tratti davvero).

ARISTOTELE, *Poetica*, cap. IX e XXI.

DIONISIO D'ALICARNASSO, *Antiquit. Rom.* prooem. *Epist. ad Cnaeum Pompeium; Iud. de Thucid.*

SESTO EMPIRICO, *Advers. mathem.* I. 12.

LUCIANO, *Quomodo conscribenda historia.*

VARRONE, *Sisenna* (?). Cfr. Gellio, Noct. Att.

CICERONE, *De orat.* II, 9, 15, 20; *Brut.* 16.

QUINTILIANO, *Institut. Orat.* II, 4. 2: X. 1,31, 101, 102, 5,15.

PLINIO, *Epist.* X, V, 8.

CRISTOF. MILEO, *De scribenda universitatis rerum historia.* Florentiae, 1548.

GIOVIANO PONTANO, *Actius, dialogus de Historia*, Venetiis, 1560. (È il primo libro che tratta di proposito del modo di comporre la storia. La storia è una poesia in prosa. Confronto tra poeti e storici).

FRANC. ROBORTELLO, *De scribenda historia.* Florentiae, 1548. (Imprende a far dell' arte storica una facoltà speciale).

SEBAST. FOXII MORZILLI, hispalensis, *De Historiae institutione liber.* Parisiis, 1557. (Ordina e svolge i concetti di Luciano).

FRANCESCO PATRIZZI, *Della Historia, dialoghi X.* Venetia, 1560. (La storia è memoria di fatti passati, presenti o anche futuri (!). La storia si può anche dipingere e scolpire. È di soli fatti umani, La verità storica è quasi impossibile raggiungerla).

ORAZIO TOSCANELLA. *Quadrivio, il quale contiene un trattato della strada che si ha da tenere in scrivere Istoria,* ecc. Venezia, 1567. (Un magro catalogo de' luoghi comuni delle storie).

FRANC. BALDUINI, *De institutione historiae, et eius cum iuri-*

sprudentia coniunctione προλεγομένων libri II. Parisiis. 1561. (Ne parleremo nel pross. vol.).

VENTURA COECUS, *De conscribenda historia, dialogus.* Bononiae, 1553. (Una povera cosa).

GIOV. BODIN, *Methodus ad facilem historiarum cognitionem.* Parisiis, 1566, (Il libro ha molta importanza: è di quelli che prepararono la scienza e la filosofia della storia)

ANT. RICCOBONO, *De Historia liber cum fragmentis historicorum veterum latin.* Venet. 1568.

ANDR. FRANCHENBERGER. *Institutiones antiquitatis et historiarum.* Wittenbergae, 1568.

UBERTO FOGLIETTA, *De ratione scribendae historiae.* Romae 1674. *De norma polybiana* in *Penus artis historicae* e nel *Thesaur. antiq. et hist ital.* del Gronovio, t. I. p. 1193. (Di questo libro abbiamo riportato a p. 30 un passo capitale).

ALESS. SARDO, *L' Antimaco dei precetti historici. Discorso.* Venezia, 1586.

ANTONIO VIPERANO, *De scribenda historia liber.* Antverpiae, 1569.

GIOV. COSTA, *De conscribenda rerum historia.* Cesareae Augustae, 1591.

ANT. POSSEVINO, *Apparatus ad omnium gentium historiam.* Ven. 1579, poi, più amp., 1602.

LORENZO DUCCIO, *Ars historica*, etc. Ferrariae, 1604. (Importante per l'apparato filosofico della discussione).

TOMM. BONIUS, *de Historia libri II.* Venet. 1607.

LUIS CABRERA DE CORDOVA, *Historia para entenderla y escrivirla.* Matrit, 1611. (Apparato formale aristotelico. I prin-

cipi dovrebbero scrivere la storia. Al principe spetta ordinare o permettere la veracità. Considera Filippo II. come *el perfetto rey*. Dello stile figurato nella storia).

Fil. Glaser, *Syngramma historicum*, I. *De historia eiusque accidentibus*. *II. De praestantia cognitionis historicae*, etc. Argentorati, 1611.

Bartol. Keckermann, *Commentatio de natura et proprietatibus historiae*. Hanoviae, 1610, e nel tom. II di *Opera*, Genev. 1614. (Incompiuto, ma ricco di acute divisioni e suddivisioni, benchè troppo scolastiche. Ne riparleremo nel prossimo volume).

Paolo Beni, *de Historia libri IV*. Venet. 1607 e 1711.

Sebast. Macchi, *De Historia libri tres in quibus non solum caussa materialis, formalis, efficiens et finalis scriptionis historicae apprime declaratur, sed etiam singulae eius partes diligenter examinantur, et assignantur cuiusque praecepta, et vera ac propria traditur historiae scribendae ratio*. Venet. 1613. (Del Maccio è notevole il pensiero, che essendo fine della storia la conoscenza, il fine della ricerca storica è raggiunto anche quando lo storico non scriva i risultati delle sue ricerche.

Le Roy de Gomberville, *Discours des vertus et des vices de l' histoire et de la manière de la bien écrire*, ecc. Paris, 1620. (Questo libro, a dir d'uno scrittore dello stesso paese, mostra meglio di ogni altro a quale servitù, a quale ignominia discende la storia, e come diventa malefica, quando perde la sua indipendenza).

Gerardo Giov. Voss, *De Arte historica seu de historia et historices natura historiaeque scribendae praeceptis*, Lugduni

Batavor. 1623 e 1653, (L'opera del Voss, benchè poco originale, contiene in bell' ordine il risultato delle ricerche istoriomatiche fatte fino a lui. Al quale si deve anche d'aver chiaramente fissato il concetto dell' istorica (*historices*). Criterio per risolvere le questioni sono sempre gli esempii degli storici antichi).

M. DE SILHON, *Discours des conditions de l'histoire*. Paris, 1632. (Ha parecchie buone osservazioni).

AGOSTINO MASCARDI, *Dell' arte historica, trattati V.* Roma 1636 e, meglio, Venezia 1646. (Il libro non va mai oltre il Voss e gli anteriori trattatisti italiani, ma che sia un plagio è menzogna. Talora la sacra scrittura è tratta a confermare, col suo esempio, teorie istoriografiche, es. quella della opportunità delle arringhe nella storia. Il libro non merita le lodi che gli dà il Bartoli nella sua edizione (senza le note) del Le Monnier. Firenze 1859).

M. DE LA MOTHE-LE-VAYER. *Discours de l' histoire*, Paris, 1638 (Importante principalmente per le questioni del pirronismo storico)

HUME, *On the study of History* in *Essays, moral and Political*. Edinburgh, 1741-42.

ZACCARIA HUMER, *Historica sive de historiae natura, eamque scribendi modo*. Upsaliae, 1649.

LE MOINE (le Père), *de l' Histoire*. Paris, 1670. (Contrad. al Voss in molti punti. Lo storico deve esser poeta, ma la religione dello storico è la verità (!). Quelli che condannano le arringhe sono i mirmidoni. Alla storia conviene lo stile sublime).

DE CORDEMOY, *De la manière d' écrire l' histoire*, in *Divers*

traitez de Metaphysique, d'histoire et de Politique, Paris, 1691. (Ne parleremo ne' pross. vol.).

RAPIN (le Père) *Instruction sur l' Histoire*. Paris, 16 7.

MASCAMPII, *Institutiones historicae*, Amstelod. 1711.

FÉNÉLON, *Réflexions sur la Grammaire, la Rhétorique la Poétique et l'histoire*, Paris, 1756.

LENGLET DU FRESNOY, *Methode pour étudier l' histoire*. Paris, 1713 e più ampiamente Paris, 1729, 1740. 1772. ecc. Venezia (riduzione ital.) 1716-26, 1740.

ROLLIN, *La manière d' enseigner et d' étudier les belles lettres* III e IV.

CRIST. AUG. HEUMANN, *Prolegomena historica*. Gött'ng 1723.

DE MAUPERTUIS, *Sur la manière d'écrire et de lire la vie des grands hommes* in *Mémoires de l' Acad. de Berlin*. 1754. p. 507 seg.

BOLINGBROKE, *Letters on the study and use of History*. London, 1752. (Esiste anche una trad. ital.).

DON IOSEPH DE MORA Y CALA, *Observaciones sobre los Principios elementales de la Historia* in *Scriptor. Acad. reg. litter. human. Barcinonensis*, I. 1756.

GIOV. CRIST. STEIGER, *Essai sur l' art historique*. Leipzig 1771.

GATTERER, *Historische Bibliotek*, I. p. 15 seg. II, p. 38 seg.

PORTALIS, *De l' usage et de l' abus de l' Esprit philosophique*, Chap. XXI: *de l'applicat. de l' esprit philos. à l'histoire*, t. II. p. 1-42. Paris, 1820.

CAR. REN. HAUSEN, *Frey Beurtheilung über die Wahl, über die Verbindung der historischen Begebenheiten, und Ver-*

gleichung der neuern Geschichtschreiber mit den Römischen in *Vermischte Schriften.* Halle, 1768. *Theoria historiae civilis.* Hal. 1769.

GUGL. HAGLEY, *An Essay on History, in three Epistles to Edw. Gibbon.* Lond. 1780.

MABLY, *De l'étude de l'Histoire.* Paris. 1778 e *De la manière d'écrire l'histoire.* Paris 1783. (Lo stile è una parte essenziale della storia).

GALEANI NAPIONE, *Saggio sopra l'arte istorica.* Torino 1773.

RÖSLER. *Dogmata de theoria historiae.* Tubing. 1796.

ZIMMER. *Untersuchung über den Begriff u. die Gesetze d. Geschichte.* München, 1818.

THORBECKE, *Ueber das Wesen und den organischen Charakter d. Geschichte.* Gött. 1824.

ARNOLD. *Ueber den Begriff und das Wesen des Geschichte.* Gotha 1828. (Importanza politica della storia).

FEDER. GUGL. TITTMANN, *Ueber Erkenntniss und Kunst in der Geschichte.* Dresden, 1817. (Buon libro, benchè alquanto nebuloso. La questione dell'arte nella storia è ridotta ai rapporti fra la storia e la poesia).

VOLTAIRE, *De l'Histoire* e qua e là in *Oeuvres* (cfr. questo libro a pag. 25).

FONTENELLE, *Èloge de M. Bianchini* e in *Oeuvres,* passim.

MONTAIGNE, *Essais* (passim).

D'ALEMBERT, *Réflexions sur l'Histoire.* Paris 1761.

CONDILLAC, *Cours d'études.*

HUMBOLDT. *Ueber die Aufgabe des Geschichtschreiber* in

Gesamm. W. B. I. (Scritto d'importanza capitale nella storia dell' istoriomatia). (Le idee nella storia).

S. I. N. Morus, *De cognatione historiae et eloquentiae cum poesi.* Lps. 1761.

I. M. Schroekh, *De communi poetae et historici munere.* Wittemb. 1769.

I. Thunmann, *De Confiniis historicae et poeticae orationis.* Halle, 1772.

A. Wendt, *De epicae poeseos atque historiae confinio.* Lps 1811.

Pietro Manzi, *Discorso sull'arte storica. Prefaz.*, alla trad. dell'opuscolo di Dionisio d' Alicarn. *Dello stile e di altri modi propri di Tucidide.* Milano, 1819.

Rühs. *Entwurf einer Propädeutik des histor. Studiums.* Berlin, 1811. (È un libro mediocrissimo).

Tauber, *Regeln der Geschichte,* Wien 1782.

Wachsmuth, *Theorie der Geschichte.* Halle, 1820. (Libro sotto molti rispetti utile anche adesso).

H. Ulrici, *Carakteristik der antiken Historiographie*, p. 297 seg. Berlin, 1833.

Rotteck, *Allgemeine Geschichte. Einleit.*

Gervinus. *Grundzüge der Historik.* Lpz 1837. (Le forme istoriografiche sono considerate dal punto di vista estetico).

Schelling, *Vorlesungen über die Methode des Akademischen Studiums* (Cfr. questo vol. a pag. 26).

Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik.* 3, p. 257, 259.

Thiers, *Histoire du Consulat et de l'Empire. Avertment.*

Cousin, *Le vrai. le bien. le beau*, p. 271 seg. Paris. 1836.

SCHOPENHAVER, *Die Welt als Vorstellung und Wille.* II, p. 499, seg. Lpz. 1859.

DROYSEN, *Grundriss der Historik*, Lpz. 1882. (Una vera battaglia contro l'istoriografia retorica).

LASAULX, *Philosophie der schönen. Kunst,* etc. (Le opere storiche sono opere d'arte come i drammi, ecc.) 1860.

BUCKLE, *History of Civilization in England*, ecc. chp. I. Lond. 1857.

HARTMANN, *Philosophie des Schönen* Lpz. 1887.

GIORGIO CORNWALL LEWIS, *Treatise on Methode of Reasoning in Politics,* London, 18 6. (Contiene uno studio importante intorno alla storia, che è considerata come un'arte scientifica).

D. MARC. MENENDEZ Y PELAYO, *De la Historia considerada como obra artistica* in *Estudios de critica literaria.* Madrid 1884 (Pare una parafrasi delle idee del Lasaulx).

KIRCHMANN, *Aestetik, auf realistischer Grundlage,* p. 302, seg. Berlin, 1868.

STHEINTAL, *Poesie und Prose* in *Zeitschrift fuï Völkerpsychologie,* VI Bd. p. 332-40.

E. A. FREEMANN, *The Methods of historical Study.* London 1886.

ULLMANN, *Ueber die wissenschaftliche Geschichtesdarstellung in historische Zeitschrift* (Sybel), N. F. Bd. 18. (1885). (Importantissimo).

ERN. BERNHEIM, *Lehrbuch der historischen Methode.* Lpz, 1889. (È il miglior manuale che sia stato scritto finora intorno al metodo storico. Coll'autore noi abbiamo comuni i risultati della ricerca intorno ai rapporti fra la storia e l'arte).

WILLIAM PARSONS ATKINSON, *On History and the study of History*. Boston, 1884.

MANZONI, *Del romanzo storico*.

DE BONALD, *De la manière d'écrire l'histoire* in *Oeuvres*, t. VII, p. 402 sg. Bruxelles, 1845.

D. SOLIMANI, *Importanza della storia, considerata nelle cose che la servono di materia*. Roma, 1861.

I. STODDART, *An Introduction to the Study of Universal History*. 2. ed. London, 1850. (È un libro ben ordinato ed elegante, benchè non troppo si allontani dal modo ordinario di concepire la storia).

RANKE, *Sammtliche Werke*. Bd. XII. p. 5. (La storia è arte e scienza insieme).

MOELLER, *Traité des études historiques*. Louvain, 1887-1890 (Punto di vista ordinario).

L. BOURDEAU, *L'Histoire et les Historiens*. Paris, 1888. (Nella parte critica il libro è veramente importante. Nessuno prima di esso aveva mostrato con tanta chiarezza i pericoli delle « *influences esthétiques* » nella storia).

SPENCER, *The study of Sociologie*, ch. II.; *Education intellectual, moral, physical*, ch. I.

B. GEBHARDT, *Geschichtswerk und Kunstwerk*. Breslau, 1885 (È quasi una parafrasi dell'idea fondamentale dell' Humboldt).

P. VILLARI, *La storia è una scienza*? in *Nuova Antologia*, 1891.

M. LAZARUS, *Ueber die Ideen in der Geschichte*, in *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. Bd. III.

SAVERIO BALDACCHINO, *Del Romanzo in relazione della storia*

in *Atti della Reale Accad. di Scienze morali e pol. di Napoli*, vol. III, p. 319 seg. 1867.

Flint, *Historical philosophy in France and French Belgium and Switzerland*. Edinburgh and London 1893. (L'istoriografia è un'arte, pag. 12).

Raffaele Mariano, *La storia è una scienza o un'arte?* in *Fanfulla della Domenica*, luglio 1893. (Articolo bellissimo).

Benedetto Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, vol. XXIV. (La tesi sostenuta dall'A. è manifesta dal titolo della memoria. Ma questa, a parte alcuni difetti, ha il merito di avere ben posto il problema fra noi, e, senza perderlo mai di vista, d'averne cercata la soluzione sulla sua vera via).

Camillo Trivero, *Che cosa è la storia*. Torino 1894.

Harrison, *The Meaning of History*. Lond. 1894 (La storia è scienza).

Cian, *L'Estetica della Storia*. Messina 1896.



